نقــــادنا ..

بهذا العدد تلج علامات سنتها الرابعة ونلج معها إلى إحساس أكبر بالمسؤولية الملقاة على عاتقنا تجاه المحافظة على الخط الذي انتهجته علامات لنفسها في الدرس النقدي منذ عددها الأول أو الانفتاح بها على إتجاهات أشمل وأوسع يجمع بينها جميعًا أنها تسعى للإرتقاء بوعي القارىء واستيعابه لا للنصّ الابداعي فحسب وإنما للعالم من حوله باعتباره نصا قابلا للاستيعاب او الدخول معه فى حوار .

واذا كان اتجاه علامات الذى انتزعت منه مسماها ينحو بها نحو الدرس النقدى المرتكز على الاسلوبية وما يمكن ان يتصل بها من مدارس نقدية واتجاهات محددة لدراسة الابداع فإنها لم تجد ضيرا فى ان يتسع صدرها لدراسات واتجاهات اخرى فى محاولتها الجادة لاستقطاب النقاد والدارسين الذين لايشاركوننا هذا المنزع النقدى من ناحية ومن ناحية اخرى الاتجاه بخطابها الى شريحة اوسع من القراء والباحثين الذين تتعدد احتياجاتهم وتتنوع غاياتهم دون ان تقف على نهج او درس محدد .

واذ نلج عامنا الرابع فإن بامكاننا ان نلقى نظرة عجلى على مسيرة السنوات الثلاث الماضية لنكتشف اننا فى الوقت الذى نجحنا فيه فى استقطاب عدد غير قليل من الاقلام العربية التى صاغت الوعى النقدى المعاصر لم نستطع ان نحقق نجاحا موازيا فى استقطاب الاقلام النقدية المحلية مع انها لعبت الى حد كبير دورا هاما فى الحركة النقدية العربية المعاصرة إن على المستوى الاكاديمى او على مستوى الواقع الثقافى .

ولقد حاولنا جهدنا السعى الى اصدقائنا فكان الوعد هو ماظفر به

والاعتذار بالمشاغل والارتباطات هو مانلقاه ومع ذلك كله فليس لنا ونحن نقدم خطوتنا الاولى فى السنة الرابعة إلا ان نتقدم بدعوتنا مرة اخرى لكل الاصدقاء للمشاركة فى صياغة الدرس النقدى فى علامات .. مكررين فى الوقت نفسه دعوتنا وشكرنا لكل الاصدقاء من الكتاب فى مختلف اقطار وطننا العربى على وقفتهم الى جانب علامات ودعمهم لها بالكتابة مرة وبالرأى والمشورة مرات . والله نسأل التوفيق والسداد .

التحرير

في النص الأدبي
دراسة أسلوبية إحصائية

تأليف : سعد مصلوح

عبدالله صولة

« الأدب فن » لكن « دراسة الأدب يجب أن تكون علماً منضبطاً » . .

سعد مصلوح

صدر ضمن سلسلة « كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة » كتاب للدكتور سعد مصلوح عنوانه « فى النص الأدبى دراسة أسلوبية إحصائية »[١] ويأتى هذا الكتاب من حيث منطلقاته ومنهجه وغاياته دعماً لكتاب آخر صدر للمؤلف نفسه منذ عقد من السنين عنوانه « الأسلوب دراسة لغوية إحصائية »[٢] فهذان الكتابان أحدهما بسبب من الآخر متين وهما معاً يرسخان قدم هذا الباحث فى طريقة من طرائق التناول اللسانى للنص الأدبى هى طريقة الأسلوبية الإحصائية التى لا أعرف فى الدراسات العربية الحديثة غير سعد مصلوح مبرّزاً فيها متضلعاً منها عاكفاً عليها لا يكاد يبرحها إلى غيرها من طرائق التناول وضروب المزاولة . ذلك هو وفاء العالم لعلمه . وهذا الوفاء لئن حجب فى أحيان كثيرة عن سعد مصلوح جوانب أخرى من القضايا التى تطرحها المدوّنة المدروسة ولئن حال بينه وبين طرائق أخرى فى المعالجة النقدية ربما كانت أليق وأجدى ـ وهو على كل حال غير منخدع عن ذلك ـ فإنه جعله يتعمق هذه الطريقة الإحصائية تعمقاً قل أن رأينا مثله عند من أصابتهم حرفة الاشتغال بالمناهج الجديدة والطرائق المستحدثة . فقد وفى مصلوح لهذه الطريقة الأسلوبية عبر حياته العلمية كلها تقريباً فإنقاد إليه أمرها سلساً قوياً سليماً . وحبذا لو كان كل منشغل بمنهج من مناهج الدراسة الأدبية فى العالم العربى يثمر انشغاله به ما أثمره انشغال سعد مصلوح بهذه الطريقة .

ولست أعني بثمرات هذه الطريقة تلك النتائج التى توصل إليها الباحث فى شأن المدونات التى تناولها بالدرس الإحصائى فقد رأيناه هو نفسه يَسْتَنْكِفُ فى معظم الأحيان من أن يعتبرها نتائج نهائية ، وإنما أعنى بهذه الثمرات على وجه الخصوص ذلك المسار العلمى الدقيق الصارم الذى توخاه سعد مصلوح فى

تطبيق الطريقة الإحصائية مما يمكن القارىء من إستيعابها على وجهها الصحيح وتطبيقها فى سهولة ويسر على أى مدوّنة شاء لأية غاية أراد ، ذلك أن الطريقة الإحصائية أو المنظور الإحصائى أداة يستعان بها وليست منهجاً أو نظرية كما ينبهنا إلى ذلك الباحث نفسه .

على أن دقة المسار الإحصائى الذى انتهجه سعد مطلوح ـ أسوة بأعلامه فى الغرب ـ وطبقه فى كتابه بكفاءة عالية متميزة على مدونات عربية من الأدب الحديث شعره ونثره توقع من يروم عرض هذا الكتاب وتقديمه للقراء فى حرج بالغ حقاً . فرغم تمثلى للطرائق الإحصائية التى توخاها الباحث تمثلاً يكاد يكون تاماً وجدت نفسى أعجز فى هذا المقام من أن ألمّ بكافة لطائفها ودقائقها عرضاً وتقديماً ، وذلك لضيق المجال وإقتضاب المقال . فحسبى إذا أن أَكُونَ بعرض هذا الكتاب عرضاً موجزاً قد لفت إنتباه القارىء العربى المختص إلى جليل قيمته وشوّقته إلى الرجوع إليه والنهل من معينه مباشرة . وحسبى كذلك أن أكون بذلك قد مهدت للقارىء غير المختص سبل الولوج إليه والإفادة منه وبسطت بين يديه ما يمكن أن يلوح له منه للوهلة الأولى معقداً غامضاً عسيراً .

يحتوى كتاب « فى النص الأدبى » . . . موضوع حديثنا فاتحة فى سبع صفحات أبرز فيها المؤلف محاسن الطريقة الإحصائية وضرورة توخيها فى دراسة النصوص الأدبية ، ومباحث أربعة هى على التوالى :

ـ المبحث الأول : الدراسة الإحصائية للأسلوب بين المفهوم والإجراء والوظيفة ص ص ١٥ ـ ٩٥ .
ـ المبحث الثانى : قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب عند العقاد والرافعى وطه حسين ص ص ٩٧ ـ ١٢٦ .
ـ المبحث الثالث : تحقيق نسبة النص إلى المؤلف : دراسة فى الثابت والمنسوب من شعر شوقى ض ص ١٢٧ ـ ٢٠٠ .
ـ المبحث الرابع : فى التشخيص الأسلوبى للاستعارة (دراسة فى دواوين البارودى وشوقى والشابى) : ص ص ٢٠١ ـ ٢٥١ .

١ـ المبحث الأول : الدراسة الاحصائية للأسلوب بين المفهوم والاجراء والوظيفة :

طرق سعد مصلوح فى هذا المبحث ثلاث قضايا كما يدل على ذلك العنوان وهى مفهوم الدراسة الإحصائية للأسلوب وإجراؤها ووظيفتها .

ففيما يخص المفهوم ينطلق سعد مصلوح من ثنائية اللسانيات التقريرية / اللسانيات الاحتمالية (ومنها اللسانيات الأسلوبية) ، إنّ اللسانيات التقريرية ومنها على سبيل المثال لسانيات تشومسكى تهمل مبدأ التنوع وتفترض وحدة السَّنن (code) وتجانسه فى عملية التواصل اللغوى ، وهى على الحقيقة نظرة إلى اللغة مثالية محض لهذا كان تشومسكى يتحدث فى نظريته اللسانية عن المتكلم المثالى يقابله متلق مثالى . وتمر الرسالة من المتكلم إلى المتلقى فى ظروف تفاهم بينهما تام فلا تشوه الرسالة ولا تشوش ولا يزاد فيها ولا ينقص منها وهكذا يكون تشومسكى شأن دى سوسير سابقاً قد تخلص مما من شأنه أن يفسد عليه بناء مشروعه اللسانى بناء علمياً صارماً أعنى بذلك ظاهرة التنوع وإنعدام التجانس واختلاف ضروب السَّنن ومستوياته فى المدونة المدروسة تاركاً ذلك لما يسمّيه سعد مصلوح باللسانيات الاحتمالية التى منها الأسلوبية . لقد كتب على الأسلوبية وهى تنبثق من رحم اللسانيات لكى تكون مكملة لها فى تناول مختلف أنواع الكلام البشرى بالدرس أن تواجه فى مغامرة شاقة غير مأمونة العواقب ما تهيبت اللسانيات التقريرية الخوض فيه والاجتراء عليه أعنى مشكلة التنوع اللغوى وتعدد مستوياته ومجالاته الإبداعية والقولية عامة . لكن السؤال الذى يطرح ههنا هو كيف يمكن أن تضمن الأسلوبية لنفسها دقة العلم وسلامة المنهج وصرامة المزاولة وهى تواجه هذا التنوع والتعدد والاختلاف الذى تقوم عليه المدونة التى تروم درسها ؟

نحن نعرف أن الاجابات على هذا السؤال الذى كاد طرحه على اختصاص الأسلوبية أن يعصف به عصفاً قد تعددت وتنوعت فقد ذهب كل أسلوبى غيور على الأسلوبية يبحث لها عن دعائم وروافد بها تستقيم إختصاصاً علمياً مشروعاً فى شجرة الإختصاصات اللسانية المختلفة وقد وجد سعد مصلوح أسوة بفرانك

آنشن (Frank Anchen) فى المعالجة الإحصائية الأداة العلمية التى يمكن بها للأسلوبية أن تواجه التنوع اللغوى على نحو علمى منضبط .

يتبنى مصلوح مقولة دوليجيل (Dolezel) التى تعتبر الأسلوب مفهوماً احتمالياً فى جوهره معنى ذلك « أن الأسلوب اختيار وانتقاء يقوم به المنشىء لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة »(٣) وهو تعريف للأسلوب لا يناقض التعريف الآخر المشهور للأسلوب من كونه عُدُولاً وانحرافاً بقدر ما يحتويه ويتجاوزه فى آن واحد ذلك أن كل عدول أو إنحراف إنما هو فى جوهره إختيار لشكل من أشكال التعبير دون آخر وتحقيق لبعض الإحتمالات التى تتيحها اللغة وإقصاء لأخرى ومهما يكن من أمر فإن الوقوف على خصائص أسلوب ما لايكون إلا فى ضوء تحليل اللغة التى يستخدمها الأسلوب تحليلاً شاملاً ليظهر بذلك تميز الأسلوب وتفرده من خلال اختيار صاحبه لاحتمال من إحتمالات اللغة . وإذا كان تحديد خصائص الأسلوب تحديداً إحصائياً دقيقاً من مشمولات الأسلوبية الإحصائية فإن تحديد الخصائص المشتركة فى الإستعمالات اللغوية موكول إلى اللسانيات الإحصائية . على هذا النحو يرى سعد مصلوح أن الصلة بين اللسانيات الإحصائية التى تعنى بالعام المشترك وبين الأسلوبية الإحصائية التى تعنى بالخاص المتفرد على غاية من المتانة حتى يمكن أن تقيس المتنوع إلى المتجانس والخاص إلى العام فقد صدق هاليداى (Halliday) حين قال « إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فعليه أن يبدأ بوصف انجليزية العصر وصفاً شاملاً على جميع المستويات »(٤) .

ولما لم تكن للعرب لسانيات إحصائية تعنى بوصف اللغة العربية فى عصر الأدب المدروس وصفاً شاملاً فقد اكتفى سعد مصلوح فى دراساته الأسلوبية الإحصائية بأن قاس انحرافاً إلى انحراف أو اختياراً إلى اختيار ، وذلك « بالمقارنة بين الخصائص الأسلوبية لأكثر من نص عند منشىء واحد أو أكثر من منشىء أو فى نوع بعينه من النصوص عند عدد من المنشئين أو فى جزء من أجزاء نص بعينه [بالقياس] إلى غيره من أجزاء النص أو فى مدونة كاملة »(٥) .

ومما يتعرض إليه سعد مصلوح فى باب الحديث عن الإجراء والوظيفة كيفية التشخيص الأسلوبى للمتغيرات الأسلوبية . ويعنى بالمتغيرات الأسلوبية المادة الغفل المتاحة بالقوة لجميع المنشئين يعمل فيها كل منهم بطريقة الاختيار والإنتقاء لتكون فى النّصّ خصائص أسلوبية ذات وجود فعلى . ومن هذه المتغيرات التى يمكن أن تكون كونية كما يمكن أن تكون خاصة بلغة من اللغات المتغيرات الشكلية (مثل توزيع الأبيات أو الأسطر على الصفحة ونظام الفراغات فى الصفحة والأشكال الهندسية وغيرها) والمتغيرات الصوتية (مثل أنواع المقاطع والأشكال الهندسية وغيرها) والمتغيرات الصوتية (مثل أنواع المقاطع والوزن العروضى ونظام التقفية وغيرها) والمتغيرات الصرفية (مثل أقسام الكلمة وأنواع الصيغ الصرفية) والمتغيرات التركيبية (مثل أنواع المركبات النحوية وأنواع الجمل وضروب البيان والبديع وغيرها) والمتغيرات الدلالية (مثل الوحدات المعجمية والسجلات اللغوية وأنواع الدخيل والأصيل والمولدّ وتنويع المفردات والثروة اللفظية وغير ذلك) والمتغيرات ما فوق الجملة (مثل طول الفقرات وتوزيعها وانفتاح النص وإنغلاقه وهرمية البنية المنطقية للنص والربط بين الجمل وغير ذلك) وهذا التقسيم المقالى للمتغيرات الأسلوبية مرتبط لا محالة بالمقام (لكل مقام مقال) إذا لابد من مراعاة المقام عند تشخيص الأسلوب كما أن هذا التقسيم مرتبط من ناحية أخرى بالمعنى أو المكون الدلالى هذا فيما يتعلق بالتشكيل الأسلوبى . أما التشخيص الأسلوبى الإحصائى فهو نشاط تحليلى يقوم به الباحث وهدفه الكشف عن هوية النص الأسلوبية من خلال مراحل ثلاث تتدرج هرمياً على النحو التالى :

(١) الوصف الإحصائى الأسلوبى للنص بحثاً عن الخصائص الأسلوبية التى تسمه وهذه المرحلة لا غناء عنها فى عملية التشخيص الأسلوبى .

(٢) التحليل الإحصائى للنص .

(٣) الكم التقويمى أى تقويم الأسلوب وإطلاق الأحكام والنعوت عليه وهذه المرحلة قد يستغنى عنها الغناء كله فى عملية التشخيص الأسلوبى .

ومن المقاييس التى من شأنها أن تطبق فى دراسة المتغيرات الأسلوبية دراسة إحصائية :

* قياس كثافة المتغير الأسلوبى على نحو ما فعل سعد مصلوح فى المبحث الرابع الأخير من هذا الكتاب .

* قياس النسبة بين متغيرين أسلوبيّين كقياس نسبة الجمل البسيطة إلى الجمل المركبة أو نسبة المركبات المجازية إلى الحقيقة أو نسبة الأفعال إلى الصّفات (طبقها فى كتاب « الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ») .

* قياس النزعة المركزية للمتغيرات ويعنى البحث فى الظاهرة الأسلوبية آلطّاغية على النص بالقياس إلى ظواهر أخرى أقل تواتراً وإطراداً .

* قياس التوزيع الاحتمالى للمتغيرات ويقصد به قياس تواتر متغير أسلوبى ما فى إرتباطه بمقام مخصوص إذْ تكون درجة احتمال ورود هذا المتغير الأسلوبى فى مقام ما أقوى من درجات ورود غيره من المتغيرات على اعتبار أن الأسلوب كما يرى دوليجيل « مفهوم احتمالى » .

أما النماذج الرياضية التى تحتكم إليها هذه المقاييس فهى على نوعين :

- نماذج حتمية وتشتمل النماذج الهندسية والنماذج التحليلية والنماذج المنطقية والنماذج الجبرية .

- ونماذج اختيارية وتشتمل النماذج الاحتمالية والنماذج الإحصائية ويمكن المزج بين هذه النماذج الستة فى مجال التشخيص الأسلوبى .

ويمكن رد المقاييس الإسلوبية على اختلافها إلى أربعة مقاييس بحسب المبدأ الذى تستند إليه وَهْيَ مبادىء أربعة يقوم على أساسها الاستدلال بالمقاييس الأسلوبية الإحصائية :

١ ـ مبدأ رياضى : وإليه تنتمى المقاييس الأسلوبية التى تقوم على حساب العلاقة بين الكميات فى صيغة معادلة رياضية منها حساب التباين والانحراف المعيارى والارتباط وغير ذلك من طرق الاستدلال الإحصائى .

٢ ـ مبدأ لغوى : يقوم على الكشف عن الدلالة اللغوية بين المتغيرات الأسلوبية المقالية ومنه مقاييس طول الجملة وأنواعها والمفاتيح المعجمية وغير ذلك .

٣ ـ مبدأ منطقى : ومن المقاييس التى تستند إلى هذا المبدأ قياس تنوع المفردات برد مجموع الكلمات التى يتشكل منها النص إلى الأنماط الأساسية بعد حذف جميع

تكرارتها ثم يقع قياس التنوع بحساب النسبة بين المجموع الكلى للكلمات وبين أنماطها وهو مقياس ت . م . جونستون (T.M. JONESTON) .

٤ ـ مبدأ نفسانى : القائمة عليه معادلة بوزيمان فى قياس درجات الإنفعالية والعقلانية فى الأسلوب عن طريق حساب النسبة بين الأفعال والصفات وقد أوحى إليه بفكرة هذا المقياس القائم على مبدأ نفسانى ما لاحظه أثناء دراسته اللسانية النفسانية للغة الأطفال من إرتفاع نسبة الأفعال إلى الصفات فيما يحكونه من قصص ثم تأخذ هذه النسبة فى الإنخفاض بنمو الطفل ونضج ملكاته الفكرية .

وقد استعرض سعد مصلوح هذه المبادىء الأربعة التى يرد إليها مجموع المقاييس الأسلوبية فى خاتمة المبحث الأول من كتابه ليبين مدى شمولية هذه المقاييس الأسلوبية ومدى شرعية تطبيقها على لغات غير اللغة التى استنبطت فيها هذه المقاييس .

٢ ـ المبحث الثانى : وعنوانه قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب عند العقاد والرافعى وطه حسين :

ينطلق سعد مصلوح فى هذا المبحث من إعتبار أن معجم الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه فالأسلوب من زاوية النظر هذه إنما هو الكاتب نفسه وفحص الثروة اللفظية التى يتصرف فيها الكاتب فى نصوصه تؤدى إلى الكشف عن ملمح من أهم الملامح المميزة لأسلوبه لهذا رأينا سعد مصلوح يقول : « فما المفردات إلا اللبنات التى يستخدمها المنشىء فى إقامة بناء النص على النحو الذى يعكس شخصيته وتفرده بين المنشئين »[٦] وتختلف الثروة اللفطية بين الشعراء والكتاب من حيث حجم الثروة اللفظية عند كل ـ منهم ومن حيث الطرق التى يتوخاها كل واحد منهم فى استخدام هذه الثروة اللفظية والتصرف فيها والسبيل إلى رصد هذا الاختلاف بين المنشئين فى حجم الثروة اللفظية وفى طريقة استخدامها أن نكشف عن نسبة تنوع المفردات فى نصوصهم وفق المقاييس التى اقترحت لقياس خاصية تنوع المفردات ومن أهمها عند سعد مصلوح المقياس الذى وضعه و . جونسون فى ما نشره من بحوث وقد

طبق سعد مصلوح هذا المقياس على ثلاثة آثار لكتاب عرب معاصرين هى الجزء الثانى من وحى القلم للرافعى وعبقرية محمد للعقاد والفتنة الكبرى : عثمان لطه حسين وقد اختار الباحث الثلاثة آلاف كلمة الأولى فى كل أثر من هذه الآثار .

يقول مقياس جونسون إنه فى الإمكان إيجاد نسبة لتنوع المفردات فى النص أو فى جزء منه إذا حسبنا فيه النسبة بين الكلمات المتنوعة (أى المختلف بعضها عن بعض) وبين المجموع الكلى للكلمات المكونة له ويطلق جونسون على الكلمات المتنوعة مصطلح « الأنواع » Types وعلى المجموع الكلي للكلمات مصطلح « الكل » Tokens وعلى نسبة التنوع Type - tokenratio وَتُخْتَصَرُ عادة إلى TTR .

ويقتضى هذا المقياس أن ندخل فى دائرة الكلمات المتنوعة كل كلمة جديدة ترد فى النص ـ أو فى بعض أجزائه ـ لأول مرة مع احتسابها مرة واحدة فى العدد مهما تعددت مرات ورودها فى النص أو فى الجزء الذى نفحصه من النص . وتعتبر مثل هذه الكلمة الجديدة المتنوعة « نوعاً » وبعد إحصاء عدد الكلمات المتنوعة (الأنواع) يتم إيجاد نسبة التنوع بقسمة عددها على حاصل المجموع الكلى للكلمات (الكل) أى أن :

$$\text{نسبة التنوع} = \frac{\text{عدد الكلمات المتنوعة}}{\text{مجموع الكلمات الكلى}}$$

على أن قوام حساب النسبة وفق مقياس جونسون أربع طرائق طبقها سعد مصلوح كلها على المدونة موضوع الدرس مع العلم أنه « ليس من بينها واحدة هى أولى بالإتباع من الآخريات فجميعها صالح لقياس خاصية التنوع (. . .) واختيار طريقة دون أخرى أمر مرجعه إلى الباحث نفسه »(٧) .

* الطريقة الأولى وتتمثل فى إيجاد النسبة الكلية للتنوع والمثال على ذلك ـ للتبسيط ـ أنه إذا كان لدينا نص يتكون من ١٠٠٠ كلمة ، وكان عدد الكلمات المتنوعة فيه ٢٥٠ كلمة فإن النسبة الكلية للتنوع تحسب بقسمة ٢٥٠ / ١٠٠٠ فتكون ٠,٢٥ وَيُعْطِي تطبيق هذه الطريقة على المدونة المدروسة فى عيناتها الثلاث النسب التالية :

النسبة الكلية للتنوع فى العينات الثلاث

الكاتب	النسبة الكلية للتنوع
العقـــــــاد	٠,٣٩
الرافعـــــــى	٠,٣٣
طه حســـين	٠,٢٥

* الطريقة الثانية وتتمثل فى إيجاد القيمة الوسيطة لنسبة التنوع والمثال على ذلك ـ كما يقدمه لنا سعد مصلوح بطريقة بيداغوجية ناجعة موفقة ـ أن نفترض أن لدينا نصاً يتكون من ٣٠٠ كلمة فنقسمه إلى ثلاثة أجزاء متساوية الطول ـ بحيث يتكون كل جزء من ١٠٠ كلمة فإذا كان عدد الكلمات المتنوعة فى الأجزاء الثلاثة على التوالى ٦٠ ـ ٥٠ ـ ٤٠ فإن نسب التنوع ستكون على الترتيب ٦, ٠ ـ ٥, ٠ ـ ٤, ٠ ويكون مجموع هذه النسب ٥, ١ وبقسمة هذا العدد على ٣ (وهو عدد الأجزاء) تكون القيمة الوسيطة للتنوع في هذا النص ٥, ٠ .

وقد عمد مصلوح إلى تطبيق هذه الطريقة على العينات الثلاث المدروسة بعد تقسيم كل عينة منها إلى ٣٠ جزء يحتوى كل جزء على ١٠٠ كلمة وتنتظم الأجزاء الثلاثين فى ٦ مجموعات تحتوى كل مجموعة على ٥٠٠ كلمة وذلك وفق ما يبينه الجدول التالى :

نسبة التنوع باستخدام القيمة الوسيطة فى العينات الثلاث (كل عينة مقسمة إلى ٣٠ جزء فى ٦ مجموعات وتتكون المجموعة من ٥٠٠ كلمة)

الكاتب	قيم نسب التنوع فى أجزاء النص						القيمة الوسيطة
	١	٢	٣	٤	٥	٦	
العقاد	٠,٧٣	٠,٧٥	٠,٦٨	٠,٧٢	٠,٧٤	٠,٧٠	٠,٧٢
الرافعى	٠,٧٢	٠,٦٦	٠,٧٢	٠,٧٠	٠,٧٣	٠,٧٢	٠,٧١
طه حسين	٠,٦٩	٠,٥٩	٠,٦٧	٠,٦٦	٠,٦٤	٠,٦٣	٠,٦٥

* الطريقة الثالثة ومدارها على إيجاد منحنى تناقض نسبة التنوع ويضرب سعد مصلوح مثالاً على ذلك موضحاً به الآليات المتبعة فى استخدام هذه الطريقة ، يقول هذا المثال : لنفترض أنه عند فحص النص الذى يتكوّن من ٣٠٠ كلمة مقسماً إلى ثلاثة أجزاء (كل جزء يتكون من ١٠٠ كلمة) قد تبين لنا أن عدد الكلمات المتنوعة فى الجزء الأول ٦٠ كلمة ، وأن عدد الكلمات المتنوعة فى الجزء الثانى والتى لم تظهر من قبل فى الجزء الأول ٤٠ كلمة ، وأن عدد هذه الكلمات المتنوعة فى الجزء الثالث (بشرط عدم ورود أى منها فى الجزئين السابقين) ٢٠ كلمة ـ فإن حساب منحنى تناقص النسبة يتم بالطريقة الآتية :

ـ النسبة فى الجزء الأول ٦٠/ ١٠٠ = ٠,٦
ـ النسبة فى الجزء الثانى ٤٠/ ١٠٠ = ٠,٤
ـ النسبة فى الجزء الثالث ٣٠, ١٠٠ = ٠,٢

ومعنى ذلك أن خاصية التنوع تتناقص مسجلة فى تناقصها النسب المذكورة وقد أعطى تطبيق هذه الطريقة على العينات الثلاث المدروسة بعد تقسم كل عينة منها إلى ستة أجزاء كل جزء منها يتكون من ٥٠٠ كلمة النتائج التالية :

نسبة تناقص التنوع (كل عينة مقسمة إلى ٦ أجزاء والجزء يتكون من ٥٠٠ كلمة)

الكاتب	نسبة تناقص التنوع بين الأجزاء الستة					
	١	٢	٣	٤	٥	٦
العقاد	٠,٥١	٠,٤٠	٠,٤٠	٠,٤٠	٠,٣٦	٠,٢٧
الرافعى	٠,٥٣	٠,٣٣	٠,٣٣	٠,٣٠	٠,٢٩	٠,٢٤
طه حسين	٠,٤٧	٠,٢٨	٠,٢٢	٠,٢٠	٠,١٨	٠,١٧

* الطريقة الرابعة وتتمثل فى إيجاد منحنى تراكم نسبة التنوع وتوضيح ذلك أن يمر إيجاد منحنى التراكم للعينة المذكورة فى المثال السابق بالخطوات التالية :

- نسبة التنوع فى الجزء الأول ٦٠/ ١٠٠ = ٠,٦
- نسبة التنوع فى الجزء الثانى ٤٠/ ١٠٠ = ٠,٤

فتكون نسبة تراكم التنوع حتى نهاية الجزء الثانى = ٦٠ + ٤٠/ ٢٠٠ = ٠,٥

- نسبة التنوع فى الجزء الثالث ٢٠/ ١٠٠ = ٠,٢

فتكون نسبة تراكم التنوع حتى نهاية الجزء الثالث = ٦٠ + ٤٠ + ٢٠ / ٣٠٠ = ٠,٤

وقد أعطى تطبيق هذه الطريقة على العينات الثلاث المدروسة بعد تقسيم كل عينة منها إلى ٦ أجزاء كل جزء يتكون من ٥٠٠ كلمة النتائج التالية :

نسبة تراكم التنوع فى العينات الثلاث (كل عينة مقسمة إلى ٦ أجزاء والجزء يتكون من ٥٠٠ كلمة)

الكاتب	نسبة تراكم التنوع فى العينات الثلاث					
	١	٢	٣	٤	٥	٦
العقاد	٠,٥١	٠,٤٥	٠,٤١	٠,٤١	٠,٤١	٠,٣٩
الرافعى	٠,٥٣	٠,٤٢	٠,٣٩	٠,٣٧	٠,٣٥	٠,٣٣
طه حسين	٠,٤٧	٠,٣٨	٠,٣٢	٠,٢٩	٠,٢٧	٠,٢٥

ما هى الملاحظات التى ساقها سعد مصلوح فى قراءته لهذه النتائج التى توصل إليها فى الجداول السابقة ؟

الحق أن الملاحظات التى أبداها الباحث فى قراءته لهذه النتائج غزيرة متنوعة ويمكن لأى باحث أن ينطلق من هذه النتائج المتوصل إليها بطريقة علمية صارمة ليسوق ما شاء من ملاحظات تتلاءم مع وجهة نظر بحثه وغاياته من هذا البحث ومن الملاحظات التى أبداها سعد مصلوح وفق ما تنطق به النتائج المعلن عنها فى الجداول :

١ ـ إن قياس النسبة الكلية للتنوع المكشوف عنها فى الجدول الأول يرشدنا إلى أن أكثر الأساليب الثلاثة تنوعاً هو أسلوب العقاد (٠,٣٩) وأقلها هو أسلوب طه حسين (٠,٢٥) ويحتل أسلوب الرافعى مكاناً وسطاً بينهما (٠,٣٣) .

٢ ـ نجد أن النتيجة نفسها يؤيدها تطبيق الطريقة الثانية فى الجدول الثانى عند قياس القيمة الوسيطة للتنوع فهى فى أسلوب العقاد (٠,٧٢) وفى أسلوب طه حسين (٠,٦٥) ويحتل أسلوب الرافعى مكاناً وسطاً بينهما (٠,٧١) ذلك أن العقاد ومعه الرافعى بنسبة أقل أكثر تنويعاً لمفرداتهما من طه حسين الذى يعمد إلى التكرار وإعادة المفردات نفسها .

٣ ـ ويؤيد النتيجتين السابقتين النظر فى نسبة تناقص التنوع المكشوف عنها فى الجدول الثالث

فههنا يتميز أسلوب العقاد بنسبة تراكم أعلى دونها نسبة التراكم فى أسلوب الرافعى ودونهما معاً نسبة التراكم فى أسلوب طه حسين .

٤ ـ ويدعم النتائج الثلاث السابقة النتيجة المتحصل عليها فى الجدول الرابع الخاصة بتحديد نسبة تراكم التنوع فهذه النسبة أعلى ما تكون فى أسلوب العقاد وأضعف ما تكون فى أسلوب طه حسين وبينهما فى منزلة وسطى تستقر نسبة تراكم التنوع فى أسلوب الرافعى . وهو ما يخولنا أن نقول إن حجم الثروة اللفظية عند الكتاب الثلاثة يسير فى خطوط موازية غالباً لنفس المنحنيات التى يسجلها قياس خاصية التنوع المكشوف عنها فى الجدول الأول .

على أن النتائج الأربع المتحصل عليها بواسطة تطبيق طرائق جونسون الأربع تمككننا من أن نلاحظ أن أسلوب العقاد أعلى الأساليب الثلاثة تنوعاً يليه أسلوب الرافعى ثم يليهما أسلوب طه حسين بفاصل كبير نوعاً ما ، ويعلل سعد مصلوح كثرة التنوع فى أسلوبى العقاد والرافعى بالقياس إلى ضعفه فى أسلوب طه حسين بالفرق القائم بين خصائص اللغة المكتوبة التى تنزع إلى الإيجاز واتراك التكرار والترديد والأطناب وبين خصائص اللغة المنطوقة التى تنزع إلى الترديد والتكرار . يقول سعد مصلوح « الحق أن أسلوب الرافعى والعقاد أسلوب كتابى خالص يخضع للتسويد والتبييض والتنقيح والتحكيك . أما أسلوب طه حسين فنحن نتوقع أنه أسلوب وسط ما بين المكتوب والمنطوق ضرورة أنه يملى كتبه على مستملاه وحينئذ تكون الفرصة لطول التنقيح والمراجعة أقل مواتاة »(٨) .

لكن لئن كان البحث فى خاصية تنوع المفردات قد أوقفنا على ما يسم أسلوب طه حسين فى مقابل أسلوبى العقاد والرافعى فإنه لم يوقفنا على ما يميز أسلوب العقاد عن أسلوب الرافعى وذلك للتقارب الكبير فى خاصية تنوع المفردات عند هذين الكاتبين مما يجعل مقياس جونسون غير صالح دائماً فى تحديد ما يختص به كل كاتب من أسلوب متفرد مخصوص . لهذا رأينا سعد مصلوح يدعو القارىء إلى الاستنجاد بمقاييس أخرى فى تحديد خصائص الأسلوب . ومن هذه المقاييس مقياس نسبة الأفعال إلى الصفات (ن ف ص) الذى طبقه على أسلوبى العقاد وطه حسين فى كتاب آخر له(٩) .

٣ ـ المبحث الثالث : تحقيق نسبة النص إلى المؤلف :

دراسة فى الثابت والمنسوب من شعر شوقى .

يعمد مصلوح فى هذا المبحث إلى تطبيق طرائق الأسلوبية الإحصائية فى مجال من مجالات

نقد النصوص الأدبية ودراستها مهم إلا وهو مجال تحقيق نسبة النصوص المشكوك فى نسبها إلى أصحابها الحقيقيين . وتعد بعض نصوص أحمد شوقى الشعرية المجموعة فى الشوقيات المجهولة وكل النصوص الشعرية والنثيرية المنسوبة إلى روح شوقى تمليها من عالم الغيب على شخصية الوسيطة محل أخذ ورد بين النقاد فى مدى صدق دعوى انتسابها إلى أحمد شوقى وفى مدى ملاءمتها لأسلوبه الشعرى ولطريقته فى القول عموماً . وقد أبى سعد مصلوح إلا أن يدلى بدلوه فى هذه المسألة الشائكة متخذاً من الأسلوبية الإحصائية سلاحاً علمياً صارماً حاول به الكشف عن حقيقة هذه النصوص فى نسبتها إلى شوقى وذلك بمقارنتها أسلوبياً بما هو ثابت من شعره فى الشوقيات الثابتة وهكذا كانت العينات الشعرية التى درسها سعد مصلوح على ثلاثة أضرب :

ـ الضرب الأول : شعر شوقى الصحيح النسبة المنشور فى حياته وبعد وفاته فى ديوانه المعروف بالشوقيات فى أجزائه الأربعة (١٨٩٨ ـ ١٩٤٣) فهذه هى الشوقيات الثابتة .

ـ الضرب الثانى : الشوقيات المجهولة التى جمعها فى جزئين وعلق عليها الدكتور محمد صبرى (١٩٦١ ـ ١٩٦٢) .

ـ الضرب الثالث : القصائد المنسوبة إلى روح شوقى وسماها مصلوح إختصاراً « الشوقيات الروحية » دون أن يكون ذلك منه تسليماً مسبقاً بصحة الدعوى وقد نشرت قصائد منها فى مجلة « عالم الروح » وفى مظان أخرى مختلفة .

وللاجابة على مدى إحتمال أن يكون شوقى الذى هو قطعاً صاحب الشوقيات الثابتة ، هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية اعتمد مصلوح مقياس عالم الإحصاء الانجليزى يول (G. Udny Yule) الذى ابتكره وطوره مستخدماً إياه فى تمييز أساليب المنشئين والكشف عن جوانب الغموض فى نسبة النصوص المجهولة المؤلف . فما هو مضمون هذا المقياس ؟ وكيف طبقه سعد مصلوح ؟ وما هى الإستنتاجات التى توصل إليها فى ضوئه ؟

أقام يول مقياسه على ما لاحظه من أن كل منشىء يميل إلى استخدام مجموعة معينة من المفردات يشيع تكرارها عنده شيوعاً يميزه عن غيره مع اختلاف فى التوزيع التكرارى الذى لهذه المفردات فهناك مفردات ترد فى النص مرة واحدة وأخرى ترد مرتين وأخرى ثلاث مرات وهكذا . وهو ما يعنى أن المفردات

موضوع الإحصاء الأسلوبى (وهى عند يول الأسماء دون غيرها من أدوات أو حروف أو ضمائر) غير متساوية العدد فى تواترها داخل النص . غير أن يول حاول فى مقياسه ، بمجموعة من العمليات الحسابية ، أن يحسب احتمال وقوع هذا التساوى المطلق كاحتمال عقلى وهو ما أسماه بحساب الخاصية « ك » ويكون حساب الخاصية على النحو التالى :

لنفترض أن لدينا نصاً يشتمل على ٦٠ كلمة وردت كل منها مرة واحدة (الفئة = ١) و٢٠ كلمة وردت كل منها مرتين (الفئة = ٢) و١٠ كلمات وردت كل منها ثلاث مرات (الفئة = ٣) و٥ كلمات وردت كل منها أربع مرات (الفئة = ٤) وهو ما يسمى بالتوزيع التكرارى للكلمات وبيانه فى الجدول الموالى :

الفئـــــــــة	عدد الكلمات المكونة للفئة
س	ع
١	٦٠
٢	٢٠
٣	١٠
٤	٥

فإنه يعد ضبط التوزيع التكرارى للكلمات على النحو الذى بينا يمر البحث عن حساب الخاصية وفق مقياس يول بمراحل ثمان وهذه المراحل هى :

(١) ضرب الفئة « وسنرمز لها بالرمز س » × عدد الكلمات المكونة للفئة « وسنرمز له بالرمز ع » .

(٢) ضرب مربع الفئة (ورمزه س^{٢}) × عدد الكلمات المكونة للفئة « ع » .

(٣) إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية « ١ » على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز $\text{مج}^{١}$) (٩ مكرر) .

(٤) إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية « ٢ » على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز $\text{مج}^{٢}$) .

(٥) بطرح (٣) من (٤) ينتج لنا مجموع الفروق « وسنرمز له بالرمز مج الفروق » .

(٦) يقسم مج الفروق على مربع مج ، أى على $(\text{مج}^{١})^{٢}$

(٧) يضرب خارج القسمة من العملية « ٦ » × ١٠٠٠٠ لتفادى الكسور العشرية الطويلة .

(٨) حاصل الضرب من العملية « ٧ » هو الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها .

ويتضح من الخطوات الثماني السابقة أن المعادلة التى يجرى على أساسها حساب الخاصية « وسنرمز للخاصية فى المعادلة بالرمز « ك » يمكن صياغتها على النحو التالى :

$$\text{ك} = ١٠٠٠٠ \times \frac{\text{مج}^{٢} - \text{مج}^{١}}{(\text{مج}^{١})^{٢}}$$

ويكون تطبيق ذلك على مثالنا السابق على نحو ما يبينه الجدول التالى :

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة×عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة $س^2$	مربع الفئة × عدد الكلمات $س^2 \times ع$	الفرق
١	٦٠	٦٠	١	٦٠	٠
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	١٠	٣٠	٩	٩٠	٦٠
٤	٥	٢٠	١٦	٨٠	٦٠
المجموع		$مج^1$ = ١٥٠		$مج^2$ = ٣١٠	مج الفروق = ١٦٠

وإذاً فإن حساب الخاصية « ك » يكون :

$$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{١٥٠ - ٣١٠}{(١٥٠)^2}$$

أى :

$$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{١٦٠}{٢٢٥٠٠} = ٧١,١$$

طبق سعد مصلوح هذا المقياس على العينات الثلاث المذكورة من « شعر » شوقى منتخباً تسع قصائد من كل من الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية . ونكتفى بذكر النتيجة الضابطة لحساب الخاصية « ك » فى كل قصيدة دون أن نستعرض تفاصيل المسار الموصل إلى تلك النتيجة فهذا مما لا يحتمله المقام الذى نحن فيه .

أولا : الشوقيات الثاتبة :

عنوان القصيدة	حساب الخاصية « ك »
١ ـ تحية الشاعر فى مؤتمر تكريمه	٢٣,٨
٢ ـ ذكرى كرنارفون	٢٤,٠
٣ ـ شهيد الحق	٢٤,٥
٤ ـ المؤتمر	٢٥,٣
٥ ـ ذكرى إستقلال سوريا	٢٧,٦
٦ ـ تحية للترك	٣٠,٣
٧ ـ الأندلس الجديدة	٣٣,٢
٨ ـ رحلة	٣٧,١
٩ ـ الحرية الحمراء	٣٧,٣
المجمـــــوع	٢٦٣,٣

ثانيا : الشوقيات المجهولة :

عنوان القصيدة	حساب الخاصية « ك »
١ ـ فاشودة	١٠,٣
٢ ـ عام الكفء	١٨,٩
٣ ـ العيدان السعيدان	٢٠,٢
٤ ـ عاد لها عرابى	٣٠,٨

٥ ـ عرابى وما جنى	٣١ , ٥
٦ ـ صوت العظام	٣٣ , ١
٧ ـ يتيمة التيجان	٣٣ , ٥
٨ ـ حكاية السودان	٣٥ , ٧
٩ ـ عيد الخليفة	٤٦ , ٨
المجمـــــــوع	٢٦٠ , ٨

ثالثا : الشوقيات الروحية :

عنوان القصيدة	حساب الخاصية «ك»
١ ـ فى الذكرى السادسة والعشرين	٢٢ , ١
٢ ـ ذكريات	٢٦ , ١
٣ ـ مأساة التفرقة العنصرية	٢٩ , ٧
٤ ـ تحية الشهداء	٢٩ , ٥
٥ ـ صوت من الغيب	٣٧ , ٢
٦ ـ إلى المتشككين	٤٦ , ٦
٧ ـ تحية وعرفان	٦٠ , ٠
٨ ـ حنين الذكريات	٥٧ , ٣
٩ ـ خواطر	٧٦ , ٦
المجمـــــــوع	٣٨٥ , ١

كيف حلل سعد مصلوح هذه النتائج الخاصة بحساب الخاصية فى كل من قصائد المجموعات الثلاث ؟ وما هى الاستنتاجات التى توصل إيها فى شأن نسبة القصائد المأخوذة من الشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية إلى أحمد شوقى ؟

لما كان من الصعب فى هذا المقام أن نلم بكل ما قاله الباحث فى هذا الصدد تحليلاً وإستنتاجاً فإننا نكتفى بما رأيناه أهم وأعلق بروح هذا المبحث الذى مداره أساساً على تحقيق نسبة القصائد الروحية إلى شوقى .

حلل الباحث النتائج التى توصل إليها فى خصوص حساب الخاصية من جهة المدى ومن جهة القيمة المتوسطة فلاحظ أن حساب المدى الذى يمثله الفارق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلهما مقياس يول فى كل مجموعة من المجموعات الثلاث يؤكد وجود فروق واضحة بين الشعر الثابت من ناحية وبين شعر الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية من ناحية أخرى كما بينه الجدول التالى :

فروق المدى :

النصوص	الرقم الأكبر	الرقم الأصغر	المـــدى
الشوقيات الثابتة	٣٧,٣	٢٣,٨	١٣,٥
الشوقيات المجهولة	٤٦,٨	١٠,٣	٣٦,٥
القصائد الروحية	٧٦,٦	٢٢,١	٥٤,٥

ولما كان إتساع المدى دليلاً على إحتمال تعدد مصادر النصوص (أى مؤلفيها) تعدداً كبيراً ولما كان ضيق المدى شاهداً قوياً على رجحان وحدة المصدر أمكننا أن نقول انه فى مقابل المؤلف الواحد فى الشعر الثابت ذى المدى الضيق جداً كما يبينه الجدول السابق يوجد مؤلفون متعددون مختلفون بدرجة كبيرة فى القصائد الروحية وبدرجة أقل فى الشوقيات المجهولة فعلى حين يصل الفرق بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية (٤١) نجده لا يتجاوز مع الشوقيات المجهولة (٢٣) .

وشبيه بالنتيجة التى توصل إليها مصلوح من دراسة المدى ما توصل إليه من دراسته لمعدل القيمة المتوسطة ، ونحصل على معدل القيمة المتوسطة بجمع القيمة الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث ثم قسمتها على ٩ وهو عدد القصائدد فى كل مجموعة وهو ما يعطينا النتائج التالية طبق الجدول التالى الذى اجتهدنا فى وضعه تأثراً بسعد مصلوح :

القيمة المتوسطة :

الشوقيات الثابتة	٢٦٣,١ / ٩ = ٢٩,٢٣
الشوقيات المجهولة	٢٦٠,٨ / ٩ = ٢٨,٩٧
القصائد الروحية	٣٨٥,١ / ٩ = ٤٢,٧٨

نستنتج أن الفرق بين قيمة « ك » الجملية فى الثابتة والمجهولة لا يتجاوز ٢٦,٠ وأن الفرق فى القيمة نفسها بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية قد بلغ ١٣,٥٥ وهو فارق أظهر من أن نتجاهله . وهذه النتيجة تؤكد ما سبق أن توصلنا إليه بحساب المدى من وجود شبه قوى بين الشوقيات الثابتة والمجهولة ، وتنافرٍ واضح بين النوعين معاً من جهة وبين القصائد الروحية من جهة أخرى . وعلى هذا يذهب سعد مصلوحٍ إلى القول ببطلان رأى الدكتور رؤوف عبيد من أن القصائد الروحية هى فعلاً من شعر شوقى مما أملته روحه على وسيطته وأن « لها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفنى ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد القارىء يتمثل شوقى واقفاً يلقى الشعر » فالحقيقة التى لا جدال فيها حسب رأى مصلوح مستخدماً معادلة يول فى

الكشف عن خصائص شوقى الأسلوبية أن شوقى لا يمكن أن يكون مصدرها .

لكن بم نفسر وجود قيمة « ك » فى بعض القصائد الروحية داخل حدود المدى المعيارى الذى للشوقيات الثابتة ؟ وهو كما رأيناه (٢٣ , ٢٩) وهذه القصائد هى قصيدة فى الذكرى السادسة والعشرين (١ , ٢٢) وذكريات (١ , ٢٦) ومأساة التفرقة العنصرية (١ , ٢٩) وتحية الشهداء (٥ , ٢٩) . أفلا تكون هذه القصائد طبق ما أوصلتنا إليه معادلة يول فى ضبط قيمة « ك » قصائد شوقية ثابتة لتماثل أو تقارب حساب الخاصية « ك » فيها مع حساب الخاصية فى الشوقيات الثابتة ؟

يقدم سعد مصلوح أربع براهين يدعم بها إنكاره أن تكون مثل هذه القصائدد شوقية النسب رغم كل شىء وهى :

« ١ » ـ ان الذين يؤكدون نسبة القصائد الروحية إلى شوقى لم يختصوا قصيدة أو مجموعة من القصائد بنسبتها إلى شوقى بل نسبوها إليه جميعاً وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائى مرجحاً قوياً لإبطال نسبتها كلها . .

« ٢ » ـ ان ما تختص به القصائد الروحية من إتساع كبير فى المدى هو المسئول أساساً عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعيارى الذى للشوقيات الثابتة .

« ٣ » ـ ان الإتساع الكبير فى مدى قيمة « ك » هو الأساس الذى حكمنا بمقتضاه بتعدد مؤلفى القصائد الروحية مما يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية فى كثير من الأحيان .

« ٤ » ـ ان وقوع هذا التداخل فى الخواص الأسلوبية عند بعض المؤلفين [وبالتالى تقارب قيمة « ك » عندهم] أمر وارد . . . »[١٠] .

٤ ـ المبحث الرابع : وعنوانه فى التشخيص الأسلوبى الاحصائى للاستعارة ، دراسة فى دواوين البارودى وشوقى والشابى :

ينطلق سعد مصلوح فى هذا المبحث من الإقرار بأهمية الإستعارة فى لغة الحياة اليومية والنصوص الأدبية مما جعل هذا الركن البلاغى المهم يقبل على درسه العلماء بمختلف مشاربهم ومنطلقاتهم . وقد لاحظ الباحث أن الإستعارة

خاصية أسلوبية مميزة فى شعر ثلاثة من أكبر شعراء العربية فى العصر الحديث هم محمود سامى البارودى وأحمد شوقى وأبوالقاسم الشابى ، فأخضها للتشخيص الأسلوبى الإحصائى مساهمة منه فى دراسة الشعر الحديث من زاوية لم تلق بعد ما هي جديرة به من اهتمام وهى زاوية الصناعة الشعرية ، ذلك أن الغلبة فى مجال الدرس الأدبى كانت وما تزال ـ حسب الباحث ـ « للمقاربات التاريخية والمذهبية والسياسية والاجتماعية وَبِذَا تَوَارَتْ مشكلات اللغة الشعرية على أهميتها بالحجاب »(١١) .

لهذه الغاية انتخب مصلوح عشوائياً ٥ قصائد من الشوقيات مجموع أبياتها ٩٩٨ بيتاً فهى تمثل ١٥٪ من مجمل أبيات الشوقيات (٦٤٩٢ بيتاً) و٥ قصائد من ديوان أغانى الحياة للشابى مجموعها ٤٠٤ أبيات فهى تمثل ١٧٪ من مجمل أبيات الديوان (٢٣٧٤ بيتاً) و١٠ قصائد من ديوان البارودى يعد مجموعها ٥٧٥ فهى تمثل نسبة ١٦٪ من جملة عدد أبيات الديوان (٣٥٨٤ بيتاً)(١٢) .

ثم عمد الباحث بعد ذلك إلى تقديم مفهومه للإستعارة التى يعتزم دراستها فى العينات الثلاث المذكورة فعرفها بكونها « اختياراً معجمياً تقترن بمقتضاه كلمتان فى مركب لفظى اقتراناً دلالياً ينطوى على تعارض أو عدم انسجام منطقى »(١٣) على أن الباحث يصنف الاستعارة تصنيفين اثنين : تصنيفاً دلالياً وتصنيفاً نحوياً .

فالاستعارة من الناحية الدلالية أنواع ثلاثة :

١ ـ أستعارة تجسيدية : وتحصل بإقتران كلمة تحيل على جماد بكلمة تحيل على مجرد كقول شوقى :

والـــوحى يقـــطر سلســـلاً من سلســـل
واللوح والقلم البـــــديـــــع رواء

٢ ـ استعارة إحيائية (Animation) : وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحى بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد كقول البارودى :

لقـــد تعب البـــابـــور بـــالبين بينهم
فســـاروا ولازمـــوا رحـــالاً ولا شـــدوا(١٣م)

٣ ـ استعارة تشخيصية (Personification) : وتحصل باقتران كلمة تشير إلى خاصية بشرية بأخرى تشير إلى جماد أو حى أو مجرد كقول الشابى :

فلعل قلب الليل أرحم بالقلوب الباكية

أما من الناحية النحوية فيمكن تقسيم الإستعارة بحسب المركبات النحوية أقساماً أربعة :

١ ـ المركب الفعلى كقول شوقى :

ولــــد الـــرفق يِـــوْمَ مـــولـــد عيسى

والمـــــــروءات والهــــــدى والحيـــــــاء

٢ ـ المركب المفعولى : ويتركب من فعل + مفعول كقول الشابى :

وذروت أفكـــــارى الحـــــزينــــــة للدجى

ونــــــثرتهـــــا لعـــــواصف الأيـــــام

٣ ـ المركب الوصفى : ويتركب من موصوف + صفة كقول الشابى :

ما للمنية لا ترق على الحياة النائحة

٤ ـ المركب الإضافى : كقول البارودى :

أبى الـــدهـــــر إلا أن يســــود وضيعُــــهُ

ويملك أعنـــــاق المـــــطالب وَغْـــــدُهُ

فى ضوء هذا التصنيف الثلاثى فى المستوى الدلالى ، والرباعى فى المستوى النحوى تناول مصلوح دراسة الاستعارة فى قصائد البارودى وشوقى والشابى وإليك النتائج التى توصل إليها من خلال الجداول التالية :

* نتائج القياس بالنسبة إلى مجموع قصائد البارودى العشر :

ـ مجموع المركبات : ٢٤٢٠

ـ مجموع المركبات اللفظية غير الإستعارية : ١٧٦٥

ـ مجموع المركبات اللفظية الإستعارية : ٦٥٥

ـ كثافة اللغة الإستعارية : ٢٧

١ ـ جدول التصنيف الدلالى لأنواع استعارة :

نوع الإستعارة	العـــــدد	النسبة المائوية
تجسيدية	١٦٤	٢٥
إحيائية	٢١٨	٣٣
تشخيصية	٢٧٣	٤٢

٢ ـ جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية :

النوع الدلالى / النوع النحوى	تجسيدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع	النسبة ٪
مركب فعلى	٢٨	١٥٦	١٦٥	٣٤٩	٥٣
مركب مفعولى	٤١	١١	٢٦	٧٨	١٢
مركب وصفى	٦	٨	١٨	٣٢	٥
مركب إضافى	٨٩	٤٣	٦٤	١٩٦	٣٠
المجموع	١٦٤	٢١٨	٢٧٣	٦٥٥	١٠٠

* نتائج القياس بالنسبة إلى مجموع قصائد شوقى الخمس :
- مجموع المركبات اللفظية : ٣٧٢٧
- مجموع المركبات اللفظية غير الإستعارية : ٢٥٣٢
- مجموع المركبات اللفظية الإستعارية : ١١٩٥
- كثافة اللغة الإستعارية : ٣٢

١ ـ جدول التصنيف الدلالى لأنواع الاستعارة :

نوع الإستعارة	العـــدد	النسبة المائوية
تجسيدية	٣٠٧	٢٦
إحيائية	٤٧٦	٤٠
تشخيصية	٤١٢	٣٤
المجموع	١١٩٥	١٠٠

٢ ـ جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية :

النوع الدلالى / النوع النحوى	تجسيدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع	النسبة ٪
مركب فعلى	٦٦	٣٥٩	٢٥٨	٦٨٣	٥٧
مركب مفعولى	٨٦	٤٣	٤٥	١٧٤	١٥
مركب وصفى	٣٧	٣٠	٢٨	٩٥	٨
مركب إضافى	١١	٤٤	٨١	٢٤٣	٢٠
المجموع	٣٠٧	٤٧٢	٤١٢	١١٩٥	١٠٠

* نتائج القياس بالنسبة إلى مجموع قصائد الشابى الخمس :
- مجموع المركبات اللفظية : ١٣٠١
- مجموع المركبات اللفظية غير الاستعارية : ٦٢٥
- مجموع المركبات اللفظية الاستعارية : ٦٧٦
- كثافة اللغة الاستعارية : ٥١

١ ـ جدول التصنيف الدلالى لأنواع الاستعارة :

نوع الاستعارة	العـــدد	النسبة المائوية
تجسيدية	١٩٧	٢٩
إحيائية	١٤٨	٢٧
تشخيصية	٢٩٥	٤٤
المجموع	٦٧٦	١٠٠

٢ ـ جدول توزيع الأنواع الدلالية على الأنواع النحوية :

النوع الدلالى / النوع النحوى	تجسيدية	إحيائية	تشخيصية	المجموع	النسبة ٪
مركب فعلى	٢٤	٩١	١١٨	٢٢٣	٣٤
مركب مفعولى	٢٥	١٠	١١	٤٥	٨
مركب وصفى	٣٣	٤٣	٧٨	١٥٤	٢٣
مركب إضافى	٤٠	٨٨	٢٤٤	٢٤٤	٣٦
المجموع	١٩٧	١٨٤	٢٩٥	٦٧٦	١٠٠

تدبر الباحث بعد ذلك هذه النتائج من أربع زوايا نظر مختلفة هى كثافة اللغة الاستعارية ، وتمايز الشعراء الثلاثة فى استخدام الاستعارة بحسب خواصها الدلالية ، وتمايزهم فى استخدام الاستعارة بحسب المركبات النحوية ، وعلاقة الأنواع الدلالية بالأنواع النحوية ، ونكتفى فى هذا المقام بما ذكره الباحث فى

شأن المسألة الأولى لمتين علاقته بصناعة الشعر وتاريخه عند العرب . يرى مصلوح فى هذه المسألة أن الفرق القائم بين الشعراء الثلاثة من حِيْثُ كثافة اللغة الاستعارية (٢٧٪ عند البارودى ، ٣٢٪ عند شوقى ، ٥١٪ عند الشابى) يطلعنا على أن الشابى أكثر الشعراء الثلاثة إحتفاء باللغة التصويرية وأبعدهم عن التقريرية يليه شوقى ثم يأتى البارودى . كما يطلعنا الفرق على مدى تطور لغة الشعر العربى الحديث من غلبة اللغة التقريرية على اللغة التصويرية عند الإحيائيين المجددين إلى تحقيق الكثافة التصويرية وعمادها الاستعارة عند أصحاب النزعات الرومنسية فى العصر الحديث ومن أبرزهم أبوالقاسم الشابى . ومثل هذه الملاحظة الأسلوبية فى شأن تطور الكثافة التصويرية من المدرسة التقليدية فى الشعر إلى المدرسة الرومنسية كان قد توصل إليها باحثون آخرون قبل سعد مصلوح بمناهج أخرى أعملوها فى مدونات شعرية غير الشعر العربى [١٤] وإن كانت منهجية البحث عند سعد مصلوح أشد إحكاماً وأكثر تحرياً .

على أن ما جاء فى ختام خاتمة هذا المبحث الرابع قد يصلح أن يكون خاتمة للكتاب كله ومما قاله سعد مصلوح هناك « إن أهمية البحث تتجاوز فى نظرنا ما تقدمه من حلول لهذه القضايا بعينها إلى كونه مثالاً لا توضيحياً لطريقة فى معالجة النص الأدبى نأمل أن يكون فيها فائدة ترجى وأن ينظر إليها على أنها إسهام موضوعى من جانب المشتغلين بعلوم اللسان والأسلوب فى قضايا تاريخ الأدب ونقده وإستجلاء غوامضها . ولعل فى ذلك تصديقاً لمقولة لا نمل من تردادها وهى « أن الأدب فن ولكن دراسة الأدب يجب أن تكون علماً منضبطاً »[١٥] .

تذكرنا مقولة سعد مصلوح هذه بأشهر تعريف للأسلوبية وأعمه وهو أنها « الدراسة العلمية للأساليب الأدبية » ولكن المشكلة كلها فى هذا النشوز القائم بين زوج الفن والعلم أو الأدب والعلم . إذ كيف يمكن حقاً للعلم أن يروض النص الأدبى ، والنص الأدبى على حد عبارة سعد مصلوح نفسه فى بعض مقالاته الأخيرة « من أعقد مظاهر الإبداع وأشدها التحاماً بالكينونة البشرية وعبارة عنها »[١٦] ؟ غير أن سعد مصلوح ما انفك ينبهنا فى غضون كتابه موضوع تقديمنا هذا إلى أن الدراسة الأسلوبية الإحصائية لا يمكن أن تكون الحل

الأوحد فى معالجة النص الأدبي وإنما تظل فى كل الحالات وسيلة علمية من شأنها « أن تخطو بنا خطوات فساحاً فى سبيل عقلنة التذوق وعلمية التناول والتسويغ المنطقى للأحكام والتفسير المنضبط للظاهرات الأدبية »(١٧) .

إن المآخذ على الطريقة الأسلوبية الإحصائية كثيرة ربما وهى قديمة قدم ظهورها لكنها حين يستخدمها سعد مصلوح لا يمكن إلا أن تروقك وتشوقك وتغريك وتغويك وسعد مصلوح لا يقدم لك على كل حال طريقة واحدة فى الإحصاء بل هو ينوع الطرائق ويكثر المداخل الإحصائية نظراً إلى كبير تضلعه منها وعظيم إقتداره عليها وحسن تصرفه فيها على نحو ما تشهد لذلك المباحث التطبيقية الثلاثة الأخيرة من كتابه . وهو فوق ذلك كله لا يعتبر المنظور الإحصائى هذا منهجاً وإنما يعتبره أداة منهجية فحسب تمكنك من أن تكون فى نقدك النص مبدعاً إياه كما يقول دعاة « النقد الإبداعى » اليوم . لكن نقدك الإبداعى هذا وأنت تنطلق من الملاحظات الأسلوبية الدقيقة لن يكون قفزة فى الفراغ أو إسقاطاً لهلوساتك الخاصة ومكبوتاتك على النص مما يجعلك تكبل النص لا تحرره ، وإنما سيكون نقدك هذا نقداً إبداعياً مثمراً حقاً وذلك لصلابة منطلقه وسلامة منتهاه .

الهوامش

(١) د . سعد مصلوح : في النص الأدبي : دراسة أسلوبية إحصائية ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ط ١ ١٤١١هـ / ١٩٩١م ، ٢٦٣ صفحة .
(٢) د . سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، ط ١ ١٩٨٠ .
(٣) سعد مصلوح : في النص الأدبي ... ص ص ٢٩ ـ ٣٠ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .
(٥) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٩٩ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ١١١ .
(٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .
(٩) د . سعد مصلوح : الأسلوب ... ، ص ص ٥٩ ـ ٧٧ . وقد كنا قدمنا معادلة بوزيمان كما طبقها مصلوح على أسلوب طه حسين وقومناها انظر عبدالله صولة : مدخل إلى أسلوب طه حسين .. ضمن كتاب مائوية طه حسين بيت الحكمة تونس ١٩٩٣ .
(٩ مكرر) في الأصل (مج ٢) وهو لاشك خطأ مطبعي والصواب ما أثبتنا .
(١٠) سعد مصلوح : في النص الأدبي ... ، ص ص ١٩٦ ـ ١٩٧ .
(١١) المرجع نفسه ، ص ٢٠٨ .
(١٢) قصائد شوقي الخمس هي : كبار الحوادث في وادي النيل ـ صدى الحرب ـ نهج البردة ـ أيها النيل ـ الهمزية النبوية ، وقصائد الشابي الخمس هي : يا شعر ـ قلب الأم ـ حديث المقبرة ـ الغاب ـ الجنة الضائعة ـ وقصائد البارودي العشر هي :
ـ ايدي المنون قدحت اي زناد (الكامل) .
ـ تأوب طيف من سميرة زائر (الطويل) .
ـ سكن الفؤاد وجفت الآماق (الكامل) .
ـ هو البين حتى لا سلام ولا رد (الطويل) .
ـ رضيت من الدنيا بما لا أوده (الطويل)
ـ سواي بتحنان الأغاريد يطرب (الطويل)
ـ هل في الزمان لنا حكم فنشترط (البسيط)
ـ اسلّة سيف أم .. (الطويل)
ـ رمت بخيوط النّور كهربة الفجر (الطويل)
ـ متى أنت عن أحموقة الغيّ نازع لـ(الطويل)
وإنما جعلها قصائد عشرا لا خمسا كما فعل مع شوقي والشابي لقصر هذه القصائد وضعف عدد ابياتها بالقياس إلى قصائد الشاعرين الآخرين .
(١٣) المرجع نفسه ، ص ٢١٦ .
(١٣) مكرر : في الأصل تعب البابور (ص ٢١٨) وهو لا شك خطأ مطبعي والصواب ما أثبتنا .

(١٤) انظر على سبيل المثال :

Jean Cohen : Structure du langage poetique. Flammarion 1966

وقريب من هذه الملاحظة نفسها ـ أى ملاحظة ما سجله تاريخ الشعر الغربى من تطور فى كثافة لغته الاستعارية عند الرومنطيقيين بالقياس إلى الكلاسيكيين ـ ما ساقه كل من تودروف فى مقاله : Synecdoques

انظر : T. Todorov : Semantique de la poesie (ouvrage collectif) Editions du Seuil 1979, p 14

وقلاك وفرين Wellek et Warren . راجعه فى :

د . حمادى صمود التفكير البلاغى عند العرب (...) : منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ، ص ٥٣٤ .

(١٥) سعد مصلوح : بحوث فى النص الأدبى ... ، ص ٢٥١ .

(١٦) سعد مصلوح : دون اللوم وفوق العتاب ، مجلة علامات مارس ١٩٩٢ الجزء الثالث ، المجلد الأول ص ٢٠٨ .

(١٧) سعد مصلوح : بحوث فى النص الأدبى ...، المقدمة ، ص ١١ .

دراسات حديثة
في الصورة الشعرية
تاريخا ومنهجا

عبدالقادر الرباعي

■١■

شهد الربع الثاني من هذا القرن اهتماما خاصا بدراسة الصورة الفنية في الشعر خاصة . ولعل كتاب كارولاين سبيرجن Caroline Spurgeon «الصورة الفنية عند شكسبير وماتنبئنا به» (١) أول كتاب يصدر باللغة الإنجليزية حول الصورة الفنية التطبيقية . إذ طبع الكتاب لأول مرة في لندن عام ١٩٣٥م . وكانت مؤلفته قد ألقت الضوء على أهمية الصورة ودراستها عند شكسبير قبل أن تنشر كتابها المذكور(٢) .

يهدف الكتاب إلى تسليط أضواء جديدة على شكسبير وأعماله من خلال فحص صوره المختلفة . لقد عبرت عن اعتقادها بأهمية هذه الطريقة في الدراسة لأنها تعد طريقة جديدة للوصول إلى الشاعر . وقد توصلت بها إلى نتائج كبيرة وقيمة . إذ مكنتها ـ كما تقول ـ من الاقتراب من عالم شكسبير نفسه . ومن عقليته وذوقه وتجاربه وأفكاره العميقة أكثر من أية طريقة دراسة أخرى كانت قد جُربت عليه . اعتمدت فيها فحص كل صور شكسبير بدون انتقاء . فجمعت الصور الجيدة إلى الرديئة . والسارة إلى المنفرة ، والشعرية إلى غير الشعرية . كانت دراستها للصورة تصدر عن تجرد تام ، لذا لم تأت كي تخدم فكرة مسبقة . وإنما انطلقت من عقل منفتح على الصور فرادى وجماعات ، جزئية وكلية بقصد التعرف إلى المعلومات التي تفيض عنها أو تفضي بها . ومن هنا جاءت النتائج مدهشة ومفاجئة لها(٣) .

تألفت دراستها من جزئين ، أما الجزء الأول فكان دراسة الشاعر إنساناً ، حيث وازنت بين صور شكسبير واثنين من معاصريه هما مارلو . وبيكون ، كما قارنت بين صوره وصور غيره من الدراميين ، ثم ركزت على موضوعات

الصور عنده وأبرزت من خلال صوره اهتمامه وذوقه في حياته الخاصة والعامة ، وكذلك أفكاره ومدى الترابط بين هذه الأفكار .

أما الجزء الثاني وصرفته لدراسة وظيفة الصورة بصفتها قاعدة خلفية ونغمة داخلية فى فن الشاعر . وقسمت رواياته هنا إلى روايات تاريخية ، وكوميدية ورومانسية وتراجيدية(٤) . وذيلت الكتاب بسبع لوحات على شكل رسومات بيانية تحمل أعداداً لمجالات الصور وموضوعاتها . وهي :

أولا : لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها في خمس من مسرحيات شكسبير .

ثانيا : لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها عند مارلوMarlowe .

ثالثا : لوحة تمثل مجالات الصور وموضوعاتها عند بيكون Bacon .

رابعا : لوحة تمثل صور «الحياة اليومية» عند شكسبير وخمسة مسرحيين معاصرين له هم : مارلو ، وبن جونسنBen Jonson . وتشابمنChapman وذكرDeker وماسنجر Massinger .

خامسا : لوحة تمثل جميع صور شكسبير من حيث المجال والموضوع . وأهم المجالات التي صنفت إليها موضوعات الصورة فى هذه اللوحة هي : الطبيعة ، الحيوان ، المحليات ، جسد الإنسان ، الحياة اليومية ، الثقافة ، الفنون والخيال .

سادسا : لوحة تمثل الصور الغالبة في مسرحية «الملك لير» ومسرحية «هنري الثامن» .

سابعا : لوحة تمثل الصور الغالبة على مسرحية «هاملت» ومسرحية «ترويلس وكريسيدا» .

اعتمدت في هذه اللوحات على مبدأ المقارنة بين صور شكسبير ومعاصريه للوصول إلى تأكيد تفرده في تشكيل صوره عنهم . أما اللوحتان السادسة والسابعة فكانت غايتها فيهما تأكيد تفرد كل مسرحية بصورها الخاصة واختلافها في ذلك عن غيرها من مسرحيات شكسبير نفسه (٥) . عدت دراسة سبيرجن هذه الأولى من نوعها . وهي واحدة من ثلاث دراسات كانت تخطط لتنفيذها بعد أن جمعت سبعة آلاف صورة لشكسبير . غير أن وفاتها عام ١٩٤٢ حالت دون ذلك(٦) ، أما الدراستان الأخريان فهما :

الأولى : تتعلق بشخصية شكسبير وأفكاره . وبموضوعات مسرحياته وشخوصها .

الثانية : تهتم بالأسئلة المثارة حول التأليف من خلال الأحداث التي شكلت خلفية فكرية لعقله . ومصادر أصيلة لصوره . كما كانت تأمل أن تنشر المادة التي جمعتها وصنفتها على مدى سبع سنوات كي يستفيد منها الدارسون بعدها (٧) . لذلك عد ستانلي هايمن «أي حكم على نواحي القصور في فكرها ومنهجها . بالنظر إلى المجلد الوحيد الذي عاشت لتتمه ، إنما هو بالضرورة حكم عابر ، إن لم يكن جوراً صريحاً (٨)» .

لقد فتح كتاب سبيرجن هذا بابا واسعا أمام دراسات الصورة بعد أن لمس فاحصوه أهمية هذا الشكل الفني في الشعر . وسنقف عند دراستين مهمتين جاءتا بعد دراستها ، لما لهما من تأثير في مجال دراسة الصورة من ناحية ، ولكونهما يكملان دراسة سبيرجن في عدة نواح من ناحية ثانية .

أما الدراسة الأولى فكتاب إدوارد أ . آرمسترونج Edward A. Armstrong ، خيال شكسبير Shakespeare's Imagination الذى صدر فى لندن بعد كتاب سبيرجن بأحد عشر عاما أي عام ١٩٤٦م . تأسس هذا الكتاب على بعض نتائج سبيرجن ، فهو - على سبيل المثال - انطلق من الفهم الذي تبنته للصورة . قال : «ليس من السهل تعريف مصطلح الصورة Image ، لكنني سأستخدم هذا المصطلح بالمعنى الذي تبنته الدكتوره كارولاين سبيرجن في دراستها عن صور شكسبير ، والذي يغطي كل أنواع التشابيه والاستعارات ، ويتضمن أيضا كل صورة أو تجربة خيالية مرسومة بأية طريقة كانت ، والتي تأتي الشاعر لا عن طريق إحدى الحواس فقط ، ولكن عبر عقله ومشاعره أيضا (٩) .

وبعد أن وصفه هايمن «بالكتيب المدهش» قال : «إنه ليس توسيعا في مباحث الأنسه سبيرجن بمقدار ماهو توسعة لطريقتها نفسها» (١٠) .

يشرح آرمسترونج طريقته قائلا : يتضمن الكتاب دراسة حلقات الصور وتجمعاتها المترابطة التي تتجمع أحيانًا وبالصدفة في صورة أو قول ، لأنه من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن ندرس كل أشكال المعنى في كلمات شكسبير المستعملة . فدراسة الحلقات المترابطة - لحسن الحظ - يغني عن

ذلك ، ويجعله غير ضروري البتة . لذلك يرى أنه من الأفضل هنا استخدام مصطلح «عنا قيد الصور» بدلا من «الكلمات المترابطة» . وحين يدرك أن بعض العناصر المدروسة قد لا تكون صورة بالمفهوم الجدي للمصطلح يقول : إن مشاركتها الأساسية للصور وترابطها بها في الاستخدام يعطيها غالبًا ميزات الصورة . وفوق هذا ـ كما يقول ـ فإن استخدامنا لمصطلح «صورة» هو تذكير لنا بأننا نتعامل مع تعقيدات النشاط العقلي وليس مع التركيب . من أجل هذا يعود لتأكيد أن مصطلح «صورة» هو أفضل مصطلح متوافر بين أيدينا لتحقيق أهدافنا من الدراسة (١١) .

وآرمسترونج يجمع إلى إفاداته من أفكار سبيرجن ونتائجها «التقنيات التي استخدمها نايت ولويس . والاعتماد الكثير على إ . م . و . تليارد وكتابه «عالم الصورة الأليزابيتي» Elizabethan World Picture من أجل أن ينمي آرمسترونج مايمكن أن يسمى «نقد عناقيد الصور» بما فيه من أصالة وقيمة بالغة»(١٢) .

سمى أرمسترونج العنوان الفرعي لكتابه «سيكولوجية التداعي والإلهام» .
«A study of the Psychology of Association and Inspiration» . .

لذلك كانت خطته منذ البداية تعتمد الترابط بين الصور أساساً منهجياً للدراسة . وقد نفذ خطته بدراسة عناقيد الصور المترابطة في الجزء الأول . والقاعدة النفسية للخيال في الجزء الثاني ، وختم الكتاب بملحق تحدث فيه عن أهمية دراسة عناقيد الصور بصفتها عاملا مساعدًا على تأكيد أصالة أعمال شكسبير(١٣) . وقد أكد في مقدمة الكتاب قناعته بأن التقنيات التي استخدمها في الدراسة قادرة على أن توفر متعة أكبر لروايات شكسبير وأشعاره . وفهماً أفضل لأسلوبه واستبطاناً أمكن لعقليته ، وذلك انطلاقًا من أن كل قارىء للروايات يمكن أن يجد عن طريق هذه الدراسة مسارب جديدة وباهرة للوصول إلى أهدافها وغاياتها (١٤) .

وعلى الرغم من أن هايمن قد سجل اعتماد آرمسترونج كثيرًا على مبادىء سبيرجن الأساسية في الصور وعناقيدها وكثير من جداولها ونتائجها . فإنه يراه متجاوزًا لحدود مابلغته من ناحية . ومفنداً تقسيماتها وتفريعاتها المغرقة في البساطة من ناحية أخرى . مفسرًا ما عجزت عن تفسيره من ناحية ثالثة . (١٥)

وهو يعتقد بأن «جداوله الأربعة المسهبة التي جعلها مفاتيح لعناقيد الصور وهي : الحداية (الشوحة)[١٦] . والخنفساء ، ثم اليعسوب وابن عرس معا . والإوزة ، أكثر إنارة وفائدة من الرسوم البيانية عند الآنسة سبيرجن»[١٧] .

ولا يفوتني قبل الانتقال إلى الدراسة التالية من أن أنوه بدراسة مماثلة لدراسة آرمسترونج صدرت في أمريكا عام ١٩٤٩م واستخدمت منهجًا شبيهًا بمنهجه وعنوانها : عالم الصور عند شكسبير Shakespeare's World of Images لمؤلفها دونالد ستوفر Donald A.Stoffer .

وقد سعى ستوفر إلى دراسة فكر شكسبير عن طريق تحليل شخوص مسرحياته[١٨] .

وأما الدراسة الثانية فكتاب و . كلمن Wolfgang Clemen . عنوانه : تطور الصور عند شكسبير The Development of Shakespeare's Imagery الذي نشر في لندن أول مرة عام ١٩٥١م . وكانت الطبعة الأولى منه قد نشرت في ألمانيا عام ١٩٣٦م[١٩] .

لذلك قال مؤلفه وهو يتحدث عن كتاب سبيرجن : «إنني محظوظ لكوني من الأوائل الذين ركزوا على دراسة موضوع الصورة ، فقد نشر كتابي هذا وكتاب كرولاين سبيرجن : الصورة عند شكسبير وما تنبئنا به . في وقت واحد تقريبا . وهو مسرور لأن الكتابين سلكا طريقين مختلفين ، لأنهما - بهذا - يغدوان مكملين بعضهما بعضا دون أن يتطابقا أو يتداخلا[٢٠] .

كان قد هيأ الطبعة الانجليزية بناء على نصيحة (أونا إبليس - فرمور)[٢١] . فأعاد صياغة لغة الكتاب . وزاد عليه . لكنه ظل محتفظًا بالهدف والغاية التي كانت له حينما نشر بالألمانية . وهذه الغاية هي تتبع تغيير وظائف الصورة عند شكسبير بناء على خلفية التطور العام لفن رواياته الدرامية . وهو يعبر عن خيبة أمله من اتجاه بعض الدراسات في الصورة إلى عزل الصورة عن سياقها ، ويدعو إلى الانفتاح والشمول والتكامل وملاحظة التطور الداخلي للصور . فما تحتاج إليه هو توسيع الاهتمام لإيجاد أنظمة إضافية تساعد الصورة في تغيراتها وتفاعلاتها المستمرة مع العناصر الدرامية الأخرى . وهو يمتدح عمل آرمسترونج الذي حاول الكشف عما يجري داخل عقلية شكسبير من خلال دراسة الترابطات والفعاليات المتخيلة .

دراسة السيد كلمن تعتمد ـ كما قال ـ التوازن بين العالم الفيزيائي ، وعالم الخيال والروح ، وهو توازن يكسب الشعر التراجيدي والكوميدي ـ من خلاله ـ بعدًا عاليًا ، كما يبتدع ، بتأثيره ، الرموز والصور . ويرى كلمن أن المساحة الخصبة لبحوث المستقبل تكمن في هذا الاتجاه .

لقد قال في تمهيده للدراسة ، إن أي متتبع لأعمال شكسبير الأولى ولأعماله الأخيرة يلحظ تطوراً مدهشًا وفريدًا في عناصر التعبير الشعري ، لذا أصبح هدف كتابه وصف هذا التطور فى وجوه وأشكال متعددة ، ثم ربطه بالتطور العام لشكسبير ، وبمعنى آخر فإن كتاب كلمن يعنى بالمساعدة في الكشف عن زيادة الفهم المتميز لتاريخ فن شكسبير في كامل أعماله .

يحاول صاحب كتاب «تطور الصورة عند شكسبير» الابتعاد ـ قدر ما يستطيع ـ عن دراسة الصور في معزل عن سياقاتها ، لأنه يدرك أنه ، لو فعل ذلك ، لدمر الوحدة العضوية للعمل الشعري . وهو ، لأجل هذا ، يسعى إلى أن تتجمع كل العناصر في كل الصور لتؤلف صورة العمل كاملا ، فأية صورة «تعزل عن سياقها ، وتعمل خارجه إنما هي ـ كما قال ـ نصف صورة . فكل صورة وكل استعارة تحتفظ بكامل حياتها وتميزها من خلال سياقها فقط» (٢٢) .

غاية الكتاب ، إذن ، تتبع العلاقات والترابطات بين الصور مفردة وبين وحدة سياقها للوصول إلى فهم الصور بمنهج عضوي سليم ، لذا يرى صاحبه ـ تحقيقًا لهذه الغاية ـ أن أول خطوة عليه أن يخطوها هي وضع السياق الذي ترتبط به الصور فى الاعتبار ، وإثارة أسئلة مهمة في هذا الإطار ، كالسؤال عن الطريقة التي ترتبط بها الصور والاستعارات فى منظومة الأفكار ، وكذلك السؤال عن كيفية تناسب الجمل وتركيبها داخل النص ، وهل هناك معيار يمكن به أن نميز درجات الترابط .

يصل بعد هذه الأسئلة وغيرها إلى أن انتشار الصور فى كامل العمل غالبا ما يكون مدهشا ويقود إلى بحث العلاقة بين البناء الدرامي واستخدام الصور . وقد توصل ـ معتمدا على هذا ـ إلى أن القوة الدافعة التي تشارك في شبك الصورة بكامل العمل تتطور وتمتد خطوة خطوة مع تطور شكسبير . فنحن في حالة هذا الشاعر نجد أن رواياته الأولى تفتقر إلى وظائف غدت تؤديها ، باقتدار ، رواياته المتأخرة .

إنه غير مقتنع بفائدة الطريقة الإحصائية للصور في منهج كتابه ، فهي ، بنظره ، « قليلة الفائدة له إن لم تكن مضللة » ، ذلك لأنها لا تنبئنا بشيء عن توثيق العلاقات أو التقارب بين الصور ، كما لا تخبرنا عن درجة التميز للصور المفردة(٢٣) ، لأجل هذا يبعد كلا من الطريقة الإحصائية والتصنيفية عن كتابه الذي اعتمد فيه طريقة الانتخاب أو الاختيار متجنبا سرد القوائم التفصيلية .

ومع كل ذلك يمتدح عمل سبيرجن ويرى أن الطريقة الإحصائية والتصنيفية كانت لازمة لها في كتابها ، لأن غايتها فيه الكشف عن شخصية شكسبير . أما عمله المختلف عن عملها ، « ذلك لأن جوهر الاختلاف بين العملين في أن كتاب سبيرجن منصب بالدرجة الأولى على المضمون للصور ، بينما كتابه الهادف إلى وصف تطور لغة الصورة ووظائفها ، يركز على شكل الصور وعلاقتها بالسياق »(٢٤) .

جاء كتاب كلمن فى أربعة أقسام :

الأول : تطور الصورة في روايات شكسبير في الفترة الأولى والفترة الوسطى من حياته .

الثاني : تطور الصورة في تراجيديا شكسبير الكبرى كهملت وعطيل والملك لير وغيرها .

الثالث : الصورة في الكوميديات .

الرابع : الملخص والنتيجة .

والمؤلف يركز في الأجزاء الأربعة على تطور الصورة ووظائفها ، وبخاصة درجة علاقتها بالنص ضعفا أو قوة ، لذلك يرى أن لغة الصورة عند شكسبير في المرحلة الثانية أصبحت تؤلف بطريقة تتكيف فيها أكثر فأكثر مع عضوية البناء الدرامى ، بل إنها غدت مع نهاية هذه المرحلة أكثر عضوية ، ذلك لأن الصور أصبحت شريكة في الكشف والإعداد للفعل الدرامي(٢٥)

- ٢ -

شكلت هذه الكتب مراجع أساسية اعتمد عليها دارسو الصورة الشعرية في الأدب الأوروبى ، درسا وتحليلا وأنموذجا يحتذى(٢٦) . أما عندنا فقد بدأت تظهر في مجلة المجلة المصرية ابتداء من النصف الثاني من هذا القرن تقريبا ، بحوث ومقالات حول الصورة الشعرية أهمها بحوث الدكتور محمد غنيمى

هلال في الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية : الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية ، والتي آلت أجزاء في كتابه الشهير « النقد الأدبي الحديث »[٢٧] . وكذلك بحوث الدكتور عزالدين اسماعيل حول تشكيل الصورة الشعرية ، التي تحولت إلى باب في كتابه « التفسير النفسي للأدب » تحت عنوان : تشكيل العمل الشعرى : التشكيل الزماني ، التشكيل المكاني[٢٨] . وقد استفاد من نظريات علم النفس كما بلورها فرويد وجليفورد . كما استفاد من النقاد الذين تبنوا المنهج النفسي في تفسير الأدب مثل ريتشاردز في كتابيه : مبادىء النقد الأدي ، والنقد التطبيقي .

لعل كتاب « الصورة الأدبية » للدكتور مصطفى ناصف يكون أول كتاب في العربية يخصص لدراسة الصورة ، وقد ظهر أول مرة عام ١٩٥٨ .

تعرض ناصف للخيال عند كوليردج وربط مفهومه عنده بآراء كنت Kant الذي قال بصورة الفن في كل معرفة إنسانية . لكنه ربط عمل الخيال بعمل الذاكرة ، فليس الخيال نفسه ـ كما قال ـ إلا عملا من أعمال الذاكرة . وكان في هذا متأثرا بآراء رلكه Rilke الذي أكد حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة . كما تأثر بكروتشه Croce ويونج Jung اللذين يريان أن العقل الباطن لأي إنسان قد يحوى قصيدة بليغة أو سيمفونية أو لوحة رسم . كما اعتمد على علم النفس في فهم كل من الإبداع والإلهام . وفي التفريق بين الشعور واللاشعور . وهو متأثر بآراء س . د. لويس C.D.Lewis في فهم الصورة وقدرتها على التعبير عن التجربة الروحية للشاعر . وقد نقل عن ريتشاردز Ritchards مفهومه للاستعارة المبنية من تأليف طرفين متفاعلين تفاعل توترهما : المستعار والمستعار له . فليست العلاقة ـ كما وضح ـ قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة ، ولكن يطلب منا أن نأخذ في اعتبار المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر .

وينقل مثال ريتشاردز الذي قال فيه : إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا . نحن لا نفهم هذين الرجلين فهماً أفضل إلا بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما[٢٩] .

لقد كان واضحا أن الكتاب يطرح مفهوما جديدا لم يعرفه النقد العربي لذا قال ناصف : « فالصورة منهج ـ فوق المنطق ـ لبيان حقائق الأشياء ، ولست

أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم . أما نقدنا المعاصر فكثيرا ما يضل في أوهام . وألفاظ معبودة ، وكثيرا ما تعلو العناية بالجانب الخارجي من نظرية الأدب على الكشف المطمئن ومقوماته الذاتية » (٣٠) .

إن كتاب ناصف وما سبقه من بحوث ومقالات لم تعد ـ على أهميتها الكبرى ـ أن تكون بدايات التأثر بالنقد الأوروبي للصورة وللخيال . لكنها بدايات حية لأنها كانت المحفز لاكتشاف أهمية دراسة الصورة الفنية في الأدب العربي القديم والحديث .

انطلاقا من إدراك تلك الأهمية تبنى عدد من الجامعات المصرية ، في بداية السبعينيات من هذا القرن ، مجموعة من الرسائل العلمية لدراسة الصورة الفنية في الشعر : نظرية وتطبيقا . وقد طبع أكثر هذه الرسائل في كتب ، وأصبح لها تأثير كبير في نمو هذا اللون من الدراسة وامتداده في جامعات الوطن العربي ، ولدى الدارسين والمهتمين .

سأحاول تصنيف هذه الدراسات إلى الأقسام التالية :

أولا : دراسات اهتمت بالكشف عن الأصول العربية لمصطلح صورة . ويندرج في هذا القسم كتابان هما : كتاب الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى .

وكتاب الدكتور كمال ابو ديب : **Al – jurjani's Theory of poetic Imagery** نظرية عبدالقاهر الجرجانى في الصورة الفنية .

أصل كتاب الدكتور جابر عصفور رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام ١٩٧٣ . ولم يكن هذا الكتاب هو أول اتصال لصاحبه بالصورة ، فقد كانت رسالته للماجستير حول « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » . يؤكد في مقدمة الكتاب أن « الصورة الفنية » مصطلح حديث صبغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات الغرب ، ولكن المشكلات والقضايا التى يثيرها هذا المصطلح الجديد موجودة فى الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام ، لذلك يأخذ على الباحثين السابقين عليه عدم تخصيصهم بحوثا قائمة بذاتها حول مشكلة الصورة الفنية في الموروث النقدي والبلاغي ، فدراساتهم لها لا تتجاوز حدود كونها « شيئا عرضيا أو جزءا

مكملا لدراسات تتناول موضوعات أعم منها ، وحين يتعرض لدراسة ناصف السابقة عن الصورة الأدبية يقول : إن هذه الدراسة ـ على أهمية بعض ما حققته ـ لم تصل في إنجازها حد المأمول في هذا المجال .

أما الكشف عما توصل إليه أسلافنا في مسألة الصورة فيتم ـ حسب رأيه ـ بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية : أول هذه الجوانب الخيال أو المُلكة التي تشكل صورة القصيدة ، وثانيها دراسة طبيعة الصورة ذاتها باعتبارها نتاجا لهذه الملكة يقدم المعنى تقديما حسيا . وثالثتها دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء [٣١] .

ومضى يحقق هذه الجوانب : ففي طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة ناقش مصطلح الخيال ، وسيكلوجية التخييل وفاعليته ، ثم خص التخييل الشعري بالدراسة ، وربط ذلك بالصنعة والذاكرة والحفظ . ثم عرج على دراسة الأنواع البلاغية للصورة الفنية فناقش التشبيه وعلاقته بالاستعارة . وفي أهمية الصورة ووظائفها بحث علاقة الصورة بالمعنى ، ووظائف الصورة بالنسبة لوظائف الشعر ، وكذلك الشرح والتوضيح والتحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة .

حاول جابر عصفور التعامل مع الموروث النقدى والبلاغى على أساس من النظر إلى علاقة التفاعل بينه وبين غيره من العلوم والمعارف التى ساهمت فى إثرائه أو توجيه مسار قضاياه الأساسية المرتبطة بمبحث الصورة مثل الفلسفة وعلم الكلام واللغة والتفسير . كما حاول النظر إلى هذا الموروث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية ، فهذا الفهم هو الذي كان يوجه اختياره للمشكلات ، وطريقة عرضها ، ويعينه على اتخاذ موقف نقدي مما يعرض له .

وانطلاقا من إدراكه للمزالق التي تؤدي إليها النظرات المعاصرة إذا ما طبقت تطبيقا عشوائيا على مادة قديمة ، فإنه كان يضع في الاعتبار دائما أنه يتعامل مع موروث له ظروفه وطبيعته الخاصة . وقد اجتهد في البحث عن جوانب الأصالة وجوانب الزيف أيضا والأسباب والعلل المؤدية إلى هذا وذاك . وهو ـ مع ذلك ـ لم ير أن تقدير الظروف التاريخية للموروث النقدي والبلاغي تحول دون اتخاذ موقف نقدي منه في ضوء وعينا النقدي المعاصر ، وتأسيسا على ذلك أجرى تقييما شاملا لفهم القدماء للصورة ووضع يده على الجرح حين قال :

« لم يفهم الناقد القديم ـ في الأغلب الأعم ـ أن الأصل فى الشعر هو المبدع قبل المتلقى ، وان القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقي إلا إذا حققت ما يماثله للمبدع . وعندما ننظر إلى وظيفة الصورة من زاوية المبدع ينكشف زيف النتائج التي أدى إليها التصور القديم . فالصورة ليست من قبيل « الزينة » الطارئة على المعنى الأصلي . . وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله » (٣٢) .

أما الكتاب الثانى فهو كتاب الدكتور كمال أبو ديب : «نظرية عبدالقاهر الجرجاني في الصورة الشعرية» ، وأصل الكتاب أيضا رسالة نال بها درجة الدكتوراه من جامعة أوكسفورد عام ١٩٧٠ . ويتألف الكتاب من ثمانية فصول ومقدمة ، ناقش في الفصل الاول : نظرية النَظم (البناء) عند الجرجاني ، وفي الثاني طبيعة الصورة ووظيفتها عنده ، وفى الثالث طبيعة المشابهة ، وفي الرابع العلاقات بين حدي الصورة ، وفي الخامس نظريته في الاستعارة ، وفي السادس الأساس اللغوي للصورة ، وفي السابع الأساس النفسي للصورة ، أما الفصل الثامن فقد خصصه لدراسة علاقة الجرجانى بخلفيته العلمية وبخاصة أعمال أرسطو .

يؤكد أبو ديب أن هدفه ليس تقديم الجرجاني على أنه عالم بلاغي ، وإنما على أنه ناقد أدبى يلتصق عمله بالبناء التعبيري اللغوي بعامة ، وبالصورة الشعرية بخاصة .

وهو يرى أن الاهتمام الأساسي في نقد الجرجاني يندرج تحت ما يسميه رينيه ويليك بالطريقة « الجوهرية Intrinsic » في التحليل الأدبى ، والتى تتعارض مع الطريقة العرضية غير الجوهرية « Extrinsic » وهي الطريقة التي تعنى بنظام علامات « Signs » المعنى اللغوي . كما يعد عمل الجرجاني ـ من هذا الباب ـ مثالا على النقد البنيوى ، ولذلك فهو يجعله ـ بنظريته في النظم ـ قريبا من النقاد البنيويين في عصرنا الحاضر(٣٣) .

لما كان هدف الكتاب دراسة الصورة الفنية عند الجرجاني ، فإن صاحبه عبر عن نيته في توضيح مفهوم الصورة : طبيعتها ووظيفتها وأشكالها المختلفة ، وحين يناقش مفهوم الصورة يؤكد أن مفهوم الجرجاني لها مؤسس على : ماذا يمكن أن نعمل أكثر مما هي . وهو يراها في جانبين متلازمين من العمل عند

الجرجاني : الأول هو أنها ـ بتحليلنا العميق لها ـ تعد معبرا لعلاقات أو صلات بين مظهرين أو أكثر من مظاهر التعبير والثاني أنها تعمل على أساس كونها حالة تعبير . عن المعنى وعلينا أن ننظر إلى هذين الجانبين عند الجرجانى على أنهما مترابطان بل متكاملان .

يركز أبو ديب على النظرة العالية التي أبداها الجرجاني لتآلف المختلفات والمتنافرات ويربط بين هذه النظرة وأقوال لارشيبالد مكليش وس . د . لويس ، ويتوقف عند الصورة والمعنى . وعند الاستعارة والتمثيل وعند الجانب الحسي وبخاصة البصري للصورة عند الجرجانى . (٣٤)

وهو يختم كتابه بالحديث عن علاقة الجرجاني بخلفيته العلمية واصفاً اياه بأنه عبقري مبدع أسس من خلال التراث نظاما نقديا جديدا . وهو جديد ، لأنه ـ برأيه ـ مؤسس على وجهة نظر خصبة وحصيفة ، ومزود بوسائل حساسة لا لفحص العمل الفني والصورة الشعرية فحسب ، ولكن لفحص التراث النقدي نفسه أيضا . وهو يستعين بقول إليوت ليصف الجرجاني ، إذ يراه ـ كما قال إليوت ـ لا يعيش في الحاضر ولكنه يعيش في اللحظة الحاضرة من الماضى(٣٥) .

ثانيا : كُتب تطبيقية ذات توجهات جماعية عامة :

ويندرج في هذا القسم ثلاثة كتب كانت كلها فى الأصل رسائل دكتوراه : أولها كتاب الدكتور نعيم اليافى : تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث» ، دمشق ١٩٨٥ ، وثانيها كتاب الدكتور نصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، وثالثها كتاب الدكتور على البطل : «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثانى الهجرى» . وسأقتصر حديثى على الكتابين الأخيرين لأنهما ينحيان منحى خاصا متشابها هو اتخاذ الصورة وسيلة لتطبيق المنهج الأسطورى فى دراسة الشعر العربى القديم بخاصة .

أما كتاب نصرت (٣٦) (وأصله رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام ١٩٧٢) فمؤلفه يعترف ابتداء بأن قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث ، ويرى أن مرد خطورتها هو اتصالها بنظرية المعرفة في الفلسفة ، وبنظرة الإنسان للكون ، وبأنها تحمل حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف وعن البلاغة ، ويربط نصرت دراسته للصورة في الشعر الجاهلي بنظرة الإنسان

الجاهلي ذاته ، وهى نظرة تقدس بعض أشياء الوجود ، فالشمس عند الجاهلي - كما يقول - معبودة ، والغزالة مقدسة يناح عليها إذا ما ماتت سبعة أيام ، لهذا قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب وتمهيد :

أما التمهيد فيؤسس مفهوما للصورة ويضع خطا أساسيا للبحث ؛ هو أن الشعر تعبير عن الوجدان الجماعي ، وأما الباب الأول فيبحث في موضوع الصور على أساس نقدي غايته دراسة الوجود للوصول إلى الوجود الشعري ، وقد حقق غايته هذا من خلال دراسة صورة الإنسان ومعتقده وكتابته وفنونه وصيده وزراعته وصناعته وتجارته ، وبيته وأدوات أكله وشربه وزينته وأيضا لعبه ومرضه ، وأفرد لعلاقة الرجل بالمرأة جانبا خاصا . وكذلك صورة العالم الطبيعى من سماء ورياح ومطر وماء وحيوان ونبات ، وانتهى فيه إلى دراسة الموضوع عند ثمانية شعراء من أعلام العصر الجاهلي ، وكانت غايته المقارنة بين اهتماماتهم ، ولذلك فرغ موضوعات الصورة عند هؤلاء الشعراء في رسوم بيانية استغرقت سبعا وثلاثين صفحة من الكتاب(٣٧) . ولعله يذكرنا هنا بما فعلته سبيرجن حين درست موضوعات صور شكسبير مقارنة بموضوعات صور غيره من معاصريه .

أما الباب الثاني فحلل فيه الجانب الرمزي للصورة الجاهلية في بعدين : أولهما الرمز الدينى ، ثانيهما الرمز الوجودى ، وفي الباب الثالث تتبع الإطار الشكلي للصورة الجاهلية فعالج شكل الصورة من خلال المكان والزمان والتشبيه والشكل الحسي ، أو دراسة الصورة موزعة على الحواس ، كما عالج علاقة الصورة وبناء القصيدة . وقد أبرز في هذا الباب ثلاثة أشكال ، التوافقى : وهو «أن تتفق علاقة الشاعر بالموضوع مع علاقة الآلهة به» . والمفارق : وهو «البناء الشعري الذي يتعارض فيه موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه» ، ويتبدى هذا البناء - كما يقول - في الموضوعات القدرية التي لا يملك الإنسان صنعها كالموت والشيب والجدب . أو فيما رده إلى الآلهة . والبناء المنقطع ، وهو « أن تكون القصيدة تخلو من موقفين هما الذات والآلهة ، والذات والموضوع ، ولا يظهر الشاعر موقف الآلهة من الموضوع . . ومن المألوف في هذا البناء - كما أشار - أن نرى شعراء الجاهلية يفصلون بين الموقفين بقولهم : « دع ذا . . . » وكأنهم يبتغون أن يضعوا حاجزا بين مخاطبة الآلهة ومخاطبة الإنسان »(٣٨) .

ويعيد الدكتور نصرت كل ما في القصيدة الجاهلية تقريبا إلى البعد الديني الوثني ، وهو يعد « المرأة مفتاحا لمغاليق القصيدة الجاهلية ، فقد شبهت المرأة بالشمس وبالدمى والغزالة والمهاة ، والشمس كانت معبودة ، والدمى أصنام وثنية ، والغزالة رمز للشمس ، وهذا يعني أن المرأة كانت رمزا للإله الشمس » . وعن رمز المطر يقول : « التصور الجاهلي للمطر قد يبدو غريبا عن اليوم . ولكنه غير غريب عن التصور القديم له ، ويظهر أن الجاهليين كانوا يتصورون السماء على هيئة ناقة ، ويتصورون المطر حليبا من ناقة السماء التى لقحها الغيث »(٣٩) .

الصورة الفنية في رأي الدكتور نصرت تقف في مركز العمل الشعري ومنها تنطلق نظرية التأويل ، وإذا كان الناقد المعاصر لا يهمه ـ وهو يدرس الصورة الفنية في شعر معاصر أن يعرض وجودها ، وإذا كان الناقد الغربي الذى يدرس الشعر اليوناني أو الروماني لا يهمه أيضا أن يتحدث عن غير الحقيقة الباطنية لها لأن غيره تكفل بتلك المهمة وأعطى صورة مشرفة عن الإنسان اليوناني أو الروماني ، فإن الناقد العربي ، الذى لا يسمع عن الإنسان الجاهلي ـ في عصر تكريم الإنسان ـ إلا كل مبغض ، يجد أن الصورة الفنية يمكن أن تقدم ما يخالف ما سمع أو قرأ عن ذلك الإنسان (٤٠)

واما الكتاب الثاني فهو كتاب الدكتور علي البطل : «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجرى» ، فينهج نهج كتاب نصرت ، ولكنه يخالفه في بعض المواطن ، (أصل الكتاب رسالة دكتوراه في جامعة عين شمس عام ١٩٨٠) ، وقد قسمه المؤلف أربعة أقسام ، أما القسم الأول فجعله نظريا ، إذ ناقش في جانب منه المفهوم النظري للصورة ، وربطه بمفهوم الخيال وبالاستعارة والمجاز والشعائر والأساطير ، كما ناقش في جانب آخر الأصول الأسطورية فربط بداية الشعر العربي بالقصيدة الدينية القديمة والطقوس البدائية .

أما القسم الثاني فعالج فيه صورة المرأة بين المثال والواقع ، إذ أبرز فكرة الخصوبة في المرأة ، وربطها برمز الأم وراح ـ كنصرت ـ يربط بين المرأة والدمى . وبين الدمى والشمس ، ثم انتقل يناقش صورة المرأة وتطورها في الإسلام وعند شعراء الاحتراف الأموي والشعراء العذريين ، وتعرض

للغزل الحجازي ، والصورة الحضارية للمرأة ، كما توقف عند صورتها لدى أبي نواس .

أما القسم الثالث ففصل فيه القول حول صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني ، وتوقف فيه عند الثور وارتباطه بالقمر رمز الأب ، وعند المهاة وارتباطها بالشمس الأم ، والفرقد ولد المهاة وارتباطه بالعزى ، ثم عالج استمرار الصورة الحيوانية التقليدية عند المخضرمين ، وتحولها إلى قالب فني في شعر الأمويين ، واختفاءها عند العباسيين وعودتها المؤقته عند أبي نواس .

وأما القسم الرابع فكان عنده في صورة الإنسان بين شؤون الحياة والموت والطبيعة حيث التفت أيضا إلى المطر وأصله الأسطوري في ضوء المدح ، ثم تطور هذه الصورة ودخول عنصر الدين عليها فى الإسلام ، وعالج النظرة البدائية للموت والطقوس المتبعة فيه وكذلك الاستمطار والأطلال ورحلة المحبوبة ورحلة الشاعر وابراز الطبيعة من خلال الرحلة إلى الممدوح .

لقد سبق لعلي البطل أن واجه الأساطير في دراسة أخرى هي : «الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب» ، إذ كانت هذه الدراسة موضوع رسالته للماجستير . مما قوى توجهه نحو الدراسات الأسطورية ـ على حد قوله ـ أمران : الأول أن الفترة الزمنية المدروسة تبدأ من البدايات الأولى للشعر العربي حيث تأثير الجوانب الدينية الأسطورية على خيال الشعراء فى تكوين صورهم قائم وقوي ، . والثانى : ان الدراسات النظرية الحديثة تربط ما بين الصورة والأساطير بتأثير المباحث النفسية [٤١] .

يرى علي البطل أن أقرب الدراسات إلى منهجه دراسة الدكتور نصرت التى اتجهت في بعض أجزائها ـ حسب رأيه ـ إلى الربط بين الشعر والعقيدة السائدة قبل الإسلام ، ولكن نصرت ـ باعتقاد البطل ـ اعتمد على الأفكار الشائعة عن المعبودات المعروفة بالأصنام فقط ، كما اهتم بالمعبودات من الكواكب في السماء ، أما البطل فاهتم بموجودات الأرض أيضا .

يبدو أن طول الفترة الزمنية التي تصدى لها وجهت دراسته توجها اتسم بخاصتين : الأولى : أن اهتمام الدراسات السابقة على دراسته بجانب الشكل فى الصورة الفنية ـ كما أنصب على بحث الأصل الديني للصورة أساسا . ثم المضي معها متابعا تطورها الفني والتاريخي للكشف عما وصلت إليه ملامحها بتأثير

التغيرات الحضارية حتى قرب نهاية العصر العباسي الأول ؛ أى حتى سنة مائتين للهجرة(٤٢) .

القسم الثالث : الدراسة المفردة المتخصصة : ويمثلها كتابي : «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» والذي كان أصله رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام ١٩٧٦ .

ولعل الرسالة كانت أول رسالة مخصصة لدراسة الصورة عند شاعر بعينة ، لذا كان لابد أن نتبنى منهجا يتلاءم ونوعيتها الخاصة . لقد جربت المنهج نفسه على دراسة أخرى لي حول : « الصورة الفنية في شعر زهير بن ابي سلمى » نشرتها دار العلوم بالرياض عام ١٩٨٤ كما نشرت لي دار العلوم فى نفس العام دراسة أخرى حوت الجانب النظرى من الصورة وكانت بعنوان : « الصورة الفنية في النقد الشعرى : دراسة في النظرية والتطبيق» . كانت الصورة الفنية في الشعر ومازالت القاعدة الأساسية التي أعود إليها وأستند عليها في البحوث والدراسات التى أشغل بها ، لأنني وجدت فيها حلا للإشكالات والأسئلة التي يطرحها النقد والشعر على السواء .

كنت في استعراضي للمؤلفات السابقة في الصورة أتجنب تقييم مناهجها وخططها ، ذلك لأنني أنوي طرح منهج خاص لدراسة الصورة أضع فيه تصوري لما يمكن أن يكون مفيدا في الكشف عن الجوانب الأساسية في المادة الشعرية المدروسة . ويمكن أن يدرك تقييمى لمناهج تلك الدراسات بمقارنتها به .

مازلت مؤمنا ـ بعد تعاملي اليومي مع الصورة على مدى سبعة عشر عاما ـ بأن المنهج الذى تبنته دراسة الصورة في شعر أبي تمام يمكن أن يشكل قاعدة أساسية لدراسة الصورة عند أي شاعر ، ذلك لأنه يستوعب كل ما يمكن أن يرتبط بهذه الوسيلة الفنية الناجحة من قضايا وأبعاد .

انطلق ذلك المنهج من الفهم الجديد للصورة ، فهو يعلي من قيمتها فى العمل الشعري ويرى الوسائل الشعرية الأخرى ، وبخاصة الإيقاع الموسيقي ، ملتحمة بها وتتساند معها لتحقيق التكامل والتوحد للعمل حتى يكون فى مكنته تأدية وظائفه البنائية والجمالية بشكل فنى ناجح .

والصورة ـ حسب هذا الفهم ـ هي ابنة الخيال الشعري الممتاز الـذى يتألـف ، عند الشعراء ، من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد لتعيد

ترتيبها وتركيبها في قالب خاص حين نريد خلق فن جديد متحد منسجم ، فالفن - والشعر جزء منه - نظام للقلب والخيال فى آن واحد . والصورة فى هذا المفهوم ، مظهر حسي خارجي شكل ليكون قادرا على التعبير عن عالم من الدوافع والانفعالات والمعاني لا يحد ولا يحس ، ذلك لأن الفن ليس سوى خلق للصور التى ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتلاحمة . إنه اتحاد النفس الداخلية بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية ، وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة فى أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود .[٤٣]

انطلاقا من هذا الوعى لأهمية الصورة الفنية في الشعر بعدِّها بناء ذاتيا وكليا يمكن أن نقسم دراستها عند أى شاعر إلى قسمين كبيرين : يضم أولهما مواد الصورة ، بينما يضم الثاني أشكال بنائها الفني ، على أن يدرك أن القسمين متكاملان متلاحمان .

أما القسم الأول فيعالج مادة الموضوع للصورة على أساس أن « مواد العمل الأدبي الرفيع - على صعيد معين - كلمات ، وهى - صعيد آخر - تجربة السلوك الإنساني ، وعلى صعيد ثالث ، الأفكار الإنسانية والمواقف »[٤٤] . ويمكن أن تشمل الدراسة هنا مصادر الصورة أو موضوعاتها كصور الإنسان والحياة اليومية والطبيعة والحيوان ، ولابد أن تكون دراسة هذه الصور مؤسسة على إبراز المجالات التى ترتد إليها ، والقاعدة النفسية أو الفكرية التى ترتبط بها عند الشاعر ، وأن يكون تناول موضوع الصورة تناولا ديناميا يهتم بالنوع فيلاحظ تغير أحوال الموضوع الواحد وعلاقة ذلك التغير بالمنبع الداخلى له . أما مسألة الكم في الموضوعات فيمكن تفريغها في جداول بيانية تلحق بالكتاب كما فعلت سبيرجن وكما فعلت في كتاب الصورة الفنية فى شعر أبي تمام[٤٥] ، أو فى معجم للاستخدام اللغوي للصورة إن كانت الدراسة تحتمل ذلك كما صنعت في كتاب : الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى[٤٦] .

وفى باب مواد الصورة يمكن دراسة علاقة الصورة بالموقف الذاتي من قضايا الوجود من خلال الترابط بين الصور على أساس فكري أو انفعالى مثل صور الحب والفراق ، والأمل والعمل ، والخير والشر ، والزمان والمكان ، والحياة والموت . كما يمكن لأي دارس أن يضيف إليها ما تمنحه مادة الصور المدروسة إلى مسائل أخرى فرضتها طبيعة الشعر وطبيعة المرحلة مثل : المرأة والقبيلة ،

التوحد والاغتراب ، والتحول والثبات . ولم أبق من المسائل السابقة إلا على ثنائية الحياة والموت ، ثم المكان والزمان .

وأيضا يمكن ، فى هذا الباب ، دراسة المعانى الخلفية أو الرمز المختبىء وراء أهم الصور أو النماذج العليا منها وكذلك الصور المكرورة والمزدوجة بعناقيد متداعية ، وفى حالة أبي تمام تجمعت هذه الصور حول ثنائيات : النور والظلام ، السيف والضياء ، الربيع والجفاف ، المرأة والطفل ، الناقة والفرس ، ويمكن هنا استبطان ازدواج الصور سواء ما كان منه ازدواج تماثل أم اختلاف أم تناثر ، ودراسة هذا النوع من الصور مهم جدا لأنه يكشف عن قيمة الشعر ، والأبعاد الروحية والفكرية للشاعر .

أما القسم الثاني من دراسة الصورة فيشمل البناء الفني للصورة أو تشكيلها . عينية وكلية . كنا لاحظنا في بداية هذا البحث أن سبيرجن درست من الصورة جانب الموضوع وأن كل من جعل من دوافع كتابته كتابة استكمال النقص فى دراستها ، لذلك درس وظائف الصورة مرتبطة بسياقها ، فكانت دراسته دراسة فنية تتناول تشكيلات الصور وأبنيتها وعضويتها . وبذلك غدا عملا اسبيرجن وكلمن متكاملين لا يغنى أحدهما عن الآخر خصوصا إذا تذكرنا أن سبيرجن كانت تخطط لتأليف كتاب آخر تلتقي فكرته مع فكرة كلمن .

استنادا إلى هذا علينا أن نلتفت في الصورة إلى تكامل المادة للصورة مع بنائها ، ومن هنا تأتى دراسة الجانب الفنى للصورة بناء وتشكيلا . ومما يؤيد ضرورة هذا الجانب من الدراسة قول ريتشاردز : « مهمة الشاعر أن يكسب مادة التجربة نظاما وتناسقا » وقال إليوت : « ليست عواطفنا فى ذاتها محور القيمة الفنية إنما المحور هو الطريقة التى تنسق بها تلك العواطف وتعبر عنها » (٤٧) .

يمكن فى هذا القسم دراسة البنية العينية للصورة المفردة التي قد تمثلها ثلاثة أنماط هي : النمط الحسي الذي يربط مادة الصورة بالقاعدة النفسية ليؤلف الشكل الحسي للصورة . ويشمل هذا النمط الصور البصرية والذوقية واللمسية والسمعية والشمية والحركية ، ومن الضروري الاهتمام هنا بتراسل الحواس (أي إنابة حاسة عن حاسة أخرى في تأليف بعض الصور) .

والنمط البلاغي المرتبط بالوسيلة البلاغية التى تختارها عناصر الصور المدروسة أسلوبا لها كالتشبيه والاستعارة والكتابة والوصف والرمز .

والنمط الفني الذى يمثل وحدة البناء الناشيء من التحام النفس بالشكل البلاغى أو بمعنى اخر التحام النمطين السابقين .

الشرط الأساسي لدراسة مثل هذه الأنماط هو أن ينظر إليها نظرة شمولية تكاملية لا نظرة فردية انعزالية ، ومن هنا يمكن التركيز فى دراسة النمط الفني على تفاعل الشكل الحسي بالوسيلة البلاغية للتعاون على تأليف وحدة بنائية قادرة على حمل طاقة ما من المشاعر والأفكار الداخلية وربطها بالسياق الكلي الجامع والموحد ، فالصورة الحسية وحدها ليست شيئا إذا انفصلت عن شكلها البلاغي وعن سياقها النصى ، ومثلها الصورة البلاغية التى تتكامل حياتها بشكلها الحسى والتحامها بنصها العام وسياقها . إن هذا ينسجم مع التوجه العام والأساسي لدراسة الصورة الفنية القائم على قاعدة تكامل الأجزاء وتوحدها على مبدأ الانسجام والتآلف لبناء كامل النص .

يمكن النظر فى النمط الفنى إلى الصورة من حيث العلاقة بين طرفيها ، وهى علاقة قد لا تتعدى حالات ثلاث ، التناسب مع التماثل ، والتوافق مع الاختلاف ، والتآلف مع التنافر ، كما يمكن النظر إلى وضعها من جهة الإفراد والتعدد ، أما الوضع الإفرادى فتلاحظ سكونية الصورة ، وديناميتها أو نموها . وأما في الوضع التعددي فيلاحظ امتدادها توسيعا وتكثيفا ، ذلك لأن مثل هذه الجوانب من الدراسة يكشف عن طبيعة الخيال الشعري ، ومدى العمق أو التسطيح الذي تكون عليه المعاني الشعرية .

أما البناء الكلي للصورة فيمكن فيه دراسة وحدة القصيدة عن طريق ازدواج هذه الصور داخل القصيدة الواحدة على الأسس البنائية الثلاثة السابقة : ازدواج التوافق ، والاختلاف والتنافر (المشكل الدرامى) ، وتكامل هذه الصور على مبدأ الوحدة الكلية فى التنوع الفردي .

قد يظهر طغيان أحد هذه الازدواجات على غيره داخل البناء الكلى (القصيدة) طبيعة الأسلوب من حيث البساطة أو التعقيد ، فغلبة المتوافقات تؤدى إلى السهولة والبساطة غالبا ، بينما تؤدي غلبة غيرها إلى التعقيد بدرجة قريبة من المختلفات ، وبعيدة مع المتنافرات .

لا أعتقد أن علينا المفاضلة بين الشعراء على أساس هذه الغلبة لأن كلا من هذه الأشكال البنائية قد يقود إلى الإيحاء بالجمال . لكن هذا الجمال يمكن أن يكون سهلا بسيطا ، ويمكن أن يكون عسرا معقدا ، ولكلٍ أنصاره ومؤيدوه بل متذوقوه .

ويمكن فى إطار البناء الكلي للصورة دراسة تفاعلات الصور مع الإيقاعات الموسيقية المصاحبة لها داخل النص الواحد (القصيدة) كالوزن والقافية وأشكال من البديع الشعرى كالجناس ورد العجز على الصدر ، والترديد والتقسيم والموازنة والتصريع وغيرها . أقول هذا لأنني كنت اعتمدت في هذا الجانب من الدراسة مبدأ التفاعل الخلاق بين المعنى الذي توحي به تشكيلات الصور المكانية في القصيدة وبين التشكيلات الزمانية للايقاعات الموسيقية[٤٨] من خلال تتبع حركة ترجيع الدوائر الوزنية للبحر داخل القصيدة على اساس أن الشطر وحدة بنائية عامة قابلة للترجيع لذا يمكن الاعتماد عليها في دراسة مسار النغم داخل القصيدة الواحدة ، لهذا أسميت الشطر دائرة وزنية ونظرت إلى البحر في القصيدة على أنه مؤلف من دوائر وزنية تتحرك متقاربة أو متباعدة لتؤلف وحدة إيقاعية تنسجم مع وحدة المعانى والمواقف فى إطار وحدة القصيدة التى تحتوي ذلك كله وتستوعبه .

فالدائرة الوزنية هى مجموع تفعيلات شطر واحد بنمط ترتيب واحد تتحرك داخل جسم القصيدة مع مجموعة أخرى من الدوائر وفق نظام خاص بالقصيدة لا يشترك فيه معها نظام قصيدة أخرى .

تسمى الدائرة التى تواجهنا في الشطر الأول من البيت الأول فى القصيدة الدائرة الأولى ، وتسمى الدائرة التى تخالف الدائرة الأولى فى شكل التفعيلات بعدما قد يطرأ على بعضها من زحافات وعلل الدائرة الثانية وهكذا . ليس شرطا أن تكون الدائرة الثانية هى الشطر الثانى من البيت الأول وإنما قد تكون الشطر الأول أو الثانى من البيت الثالث أو الخامس أو غيرها مثلا . ولتوضيح هذا نتتبع الدوائر الوزنية ومسارها فى المقطوعة التالية لجميل بثينة[٤٩] . قال :

وإني	لأَستحْيي	من النا	س ان أُرى	رديفا	لوصْلٍ أو	عليّ	رديف
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعل
وأشر	ب رنقاً منـــ	ـــك بعد	مودة	وأرضى	بوصل منـــ	ـــك وهو	ضعيف
فعول	مفاعيلـــن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعل
وإنـــ	ـــيَ للماء الـــ	ـــمخالـــ	ـــط للقذى	إذا كـــ	ـــثرت وُرّا	دُه لـــ	ـــلعيوفُ
فعول	مفاعليـــن	فعـــول	مفاعلن	فعـــول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

فالمقطوعة مؤلفة من ثلاث دوائر وزنية لبحر الطويل وهى :

الدائرة الأولى/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/ ووردت في الشطر الأول من البيت الأول فقط .

الدائرة الثانية/ فعولن مفاعيلن فعول مفاعل/ ووردت فى الأشطار الثلاثة الأخيرة من الأبيات .

الدائرة الثالثة/ فعول مفاعيلن فعول مفاعلن/ ووردت فى الشطر الأول من البيتين : الثانى والثالث .

أما مسار هذه الدوائر البنائى في المقطوعة فتوضحه اللوحة التالية :

الدوائر							٦
الدائرة الثالثة							٢
الدائرة الثانية							٣
الدائرة الأولى							١
الأشطار	١	٢	٣	٤	٥	٦	المجموع

إن دراسة مسار الدوائر الوزنية تمنحنا فرصا كبيرة للموازنة بين التشكيلات المختلفة لإيقاعات هذه الدوائر والمواقف النفسية والفكرية أو المعانى العميقة المستوحاة من تزاوج الصور وتشابك علاقاتها داخل القصيدة الواحدة . وإذ اعتمدنا مبدأ دفات القلب البشري فإن كثرة الأشكال المدببة الرؤوس (M) الناتجة عن الحركة من دائرة إلى أخرى داخل الأشكال المتعاقبة توحى بشدة الانفعال وموجان الداخل . بينما توحى الأشكال المنبسطة (ـــ‿ــ) الناتجة من توالي الدائرة الواحدة في مجموعة أشطار متعاقبة ، بهدوء الانفعال وسكينة النفس .

لقد طبقت هذا المنهج على دراسة الصورة الكلية عند أبي تمام منذ سبع عشرة سنة ومازلت أطبقه في دراساتي النصية(٥٠) . وهو في كل مرة يمنحني الثقة بفاعليته في اكتشاف عناصر من التوافق أو التعارض بين المعنى المستبطن من الصور وطبيعة التشكيل الموسيقي داخل النص الشعري الواحد .

- ٣ -

فتحت الدراسات السابقة الباب واسعاً لتعبر منه دراسات تالية متعددة سواء أكانت رسائل جامعية أم كتباً علمية . إذ شهدت مرحلة مابعد السبعينيات موجة واسعة من هذه الدراسات . سأقصر حديثي هنا على الكتب المطبوعة والتي يمكن تقسيمها حسب آراء أصحابها ثلاثة أقسام هي :

أولا : قسم عارض التوجه الجديد لدراسة الصورة في الشعر وبخاصة الشعر القديم (٥١) .

ثانيا : وقسم ثانٍ سار على النهج الجديد وأفاد من الدراسات السابقة[٥٢] .

ثالثا : وقسم ثالث استعار المصطلح وجعله عنوانا لدراساته ، لكنه ظل يتعامل معه من خلال الفهم البلاغي القديم[٥٣] .

ولما كان المجال لم يسمح باستعراض نتاج القسمين : الثاني والثالث فإنني اكتفيت بالإشارة في الهامش إلى أهم ما اطلعت عليه من مؤلفات فيهما .

أما القسم الأول فإن أعلامه لم يكتفوا بالمعارضة العلمية الموضوعية الهادفة ، وإنما سعوا إلى تفنيد مناهج الدراسات الحديثة ، واتهام أصحابها تهماً جارحة ، ولذا سأتناول الأسس التي بني عليه هذا الفريق آراءه مستقياً ذلك من نقد الدكتور أحمد مطلوب لكتابي «الصورة الفنية في شعر أبي تمام» ومن ردي عليه . وكانت مجلة «البيان» الكويتية قد نشرت النقد والرد ، ثم ضممتهما معا في كتابي : «مقالات في الشعر ونقده[٥٤] .

الاعتراض الأول حول المقاييس النقدية بين والقديم والجديد . إذ لا يجوز - في رأي المعترضين - أن نطبق مقاييس جديدة على أدب قديم لأننا بذلك نبعده « عن المقاييس التي انطلق منها » .

أساس الاختلاف هنا تناقض التصورين حول المقاييس النقدية هذه . فتصور*المعترضين يوحي بأن المقاييس النقدية تحكم الشعراء في عصورهم ، وتظل تربطهم بها لأنهم يطبقونها وهم يؤلفون أشعارهم . وهذا مجاف لحقيقة الشعر وإبداع الشعراء ، ذلك لأنه ينقل الشعر من كونه إبداعاً ذاتياً إلى كونه نظماً آلياً . وفي هذه الحال يصبح النقد سيداً والشعر تابعاً . إن التصور الفني للشعر وللنقد يرى أن الشعر فن يرسم ملامح التجربة العامة من خلال مواد

العصر ـ أي عصر ، ومعارف المجتمع ـ أي مجتمع ، ولكن بعد أن يعيد ترتيبها ويحولها إلى لغة شعورية خيالية إيحائية .

أما النقد فهو التبصر العميق في تلك اللغة الخاصة بغية الكشف عن أبعاد التجربة في تلك اللغة ، وبسطها بلغة عقلية واضحة .

مادامت لغة الشعر شعورية خيالية فهي محكومة بالعواطف البشرية الأساسية كالحب والكره ، والسعادة والشقاء وما إلى ذلك . وهذه العواطف موجودة في كل إنسان بقطع النظر عن العصر الذي وجد فيه . ومادامت لغة النقد عقلية فهي تتأثر بالتقدم الذي يطرأ على العقل ويمده بوسائل علمية جديدة تعمق إدراكه للعلاقات التي تقوم بين أشياء الفن أو تعينه على اكتشاف علاقات فنية جديدة ، أو تمنحه قدرة أكبر على تفسير حركة الروح الكامنة خلف كل علاقة في كل نص شعري . لهذا كله يمكن للمقاييس النقدية أن تتطور عبر العصور . وتطورها يعني تعزيز الموجود منها أو الاتيان بما يخالفه أو يتناقض معه . فليس هناك ـ بناء على هذا ـ مقاييس نقدية ثابتة ، وليس هناك كلمة نهائية في دراسة أي نص . ورحم الله المتنبي إذ يقول :

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخَلْقُ جرّاها ويختصموا

الاعتراض الثاني حول المقاييس العربية والأجنبية ، إذ لا يجوز ـ في رأي المعترضين ـ دراسة شاعر عربي من خلال مقاييس غربية أجنبية .

المقاييس التي أرتد إليها ويرتد إليها الداعون إلى تجديد مناهج الدراسات الأدبية بما فيها مناهج الصورة هي مقاييس حديثة وليست مقاييس غربية ولا شرقية ، ذلك لأن النقد الحديث ليس مِلكاً للغرب أو الشرق وإنما هو نتاج الثقافة الإنسانية العامة ، لكونه انبثق من تفاعلات فكرية كبرى بدأت مع وجود الإنسان وامتدت عبر أجياله ، وتداخلت وتنقلت بين أفراده على اختلاف أجناسهم وأمكنتهم ، وإلا فهل يملك الغرب حق الادعاء بأنهم أوجدوا نظرياتهم بمعزل عن أفكار اليونان القديمة ومناج الفلاسفة المسلمين من بعدهم ؟

أعتقد أن حساسيتنا الكبرى تجاه الحضارة الغربية بشكل عام قد انعكست على حساسيتنا تجاه النقد الحديث وأعلامه . وقد منحْنا الغرب بهذا الإحساس

السلبي حقوقاً ليست لهم وأنكرنا على أنفسنا حقاً يعترف به المنصفون من الغرب أنفسهم . نحن وغيرنا من أمم الأرض شركاء بطرق مختلفة في تكوين النهضة الغربية بكل مافيها من ثقافة وأفكار . وإذا كنا نأخذ منهم اليوم فقد أخذوا منا أمس . بل إن إقبالهم على الأخذ منا ومن غيرنا ، دونما تحفظ ، كان السبب في نمو عقولهم وازدهارها . هذه حقائق لا تحتاج إلى نقاش طويل .

وإذا أردنا أن نواجه تلك الحقائق وأن نفيد منها فإن علينا ألا نضع حجبا كثيرة تحول بيننا وبين ما ينقصنا أينما وجد . وأن ننطلق دائماً من أن الثقافة النقدية الحديثة ليست مِلكاً لأحد لأن الجميع شركاء في صنعها . لقد كان أجدادنا رحمهم الله أكثر جرأة وأوثق نفساً وأنضج تجربة منا حين أقبلوا في العصور الإسلامية الزاهرة على ترجمة كل ما تطاله أيديهم من الكتب النافعة . ولم يمنعهم تفوقهم آنئذ من أن يأخذوا من الأمم التي غلبوها . ولهذا نجحوا وبهروا العالم بإنجازاتهم العظيمة . ولو قارنّا أنفسنا بهم لوجدنا أنهم كانوا يعلمون أكثر مما كانوا يحلمون ، أو كانوا يحققون واقعاً ما كانوا به يحلمون . أما نحن فإننا ـ على العكس منهم ـ نحلم كثيراً لكن إذا ما أردنا أن نحقق شيئاً من أحلامنا نكتفي بأن نتغنى بهذه الأحلام .

ما علينا فعله ـ حسب اعتقادي ـ هو أن نعزز الأصالة في إطارنا الثقافي ، فهو الذي يمحص ويدرس ، ويرفض أو ينتخب ويختار . بهذه الخصوصية الثقافية وحدها تختلف الطوابع التي تنطبع بها كل أمة على الرغم من أن الجميع يأكلون من قصعة واحدة . وبناء على هذا ستظل دراساتنا التجديدية مطبوعة بإطارنا الخاص مهما كانت طبيعة أخذنا من غيرنا .

***

غايتي من هذا البحث تسليط الضوء على أصول المؤلفات النقدية في مجال الصورة الفنية ومناهجها وغاياتها ؛ كي تتأسس دراساتنا لهذه الوسيلة الناجحة على قواعد واضحة الأفكار والخطط . كانت الدراسات التطبيقية حول الصورة تعميمية على مجموعة من الشعراء ضمن فترة زمنية معينة أو مدرسة فنية خاصة . وتخصيصية على شاعر واحد يكون للصورة في شعره فاعلية فنية مؤثرة . وإذا أردنا تقييماً لهذين الاتجاهين . فإن الاتجاه الثاني أكثر فائدة وأعمق أثراً لأنه يركز على صور صادرة من نفس واحدة وذات طابع فني متحد على نمط ذاتي خاص .

لعل هذا هو السبب الذي جعل هذا الاتجاه يأخذ مساحة أكبر في الدراسات الأجنبية وفي دراساتنا نحن أيضاً .

من أجل هذا حاولت - من خلال وعيي لمشكلات الصورة وميزاتها - اقتراح منهج عام لدراسته عند شاعر بعينه يوحد المناهج المختلفة ويقود - حسب اعتقادي - إلى نتائج عميقة وخصبة ومدهشة .

الهوامش

١ - Shakespeare's Imagery and What it Tells us, Cambridge University, 1971.

٢ - من ذلك :
- Leading Motives in the Imagery of Shakespear's Tragadies, 1930.
- Shakespear's Iterative Imagery, 1931.
- The Use of Imagery by Shakespeare and Bacon, 1933.

٣ - Sakespeare's Imagery, P. VII.

٤ - Ibid, pp X - XV.

٥ - انظر ملحق كتابها : اللوحات Charts .

٦ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ستانلي هايمن ، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، جـ ١ ص ٢٨٦، ٢٩٢ .

٧ - Shakespeare's Imagery P. IX (Preface).

٨ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، جـ ١ ص ٢٩٢ .

٩ - Shakespeare's Imagination, London, 1946, P 9.

١٠ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٧ .

١١ - Shakespeare's Imagination, P. 10

١٢ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٨ .

١٣ - Shakespeare's Imagination, P. 184

١٤ - Ibid, P. 8

١٥ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٨ .

١٦ - ترجم المترجمان كلمة Kite بطائرة الورق لكن السياق يفرض ان يكون معناها الثاني هو المقصود وهو : الشوحة أو الحداية من الطيور الجارحة .

١٧ - النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ١ ص ٣٠٩ .

١٨ - Shakespeare's World of Images, The Development of His Moral Ideas, New York 1949. P. 369.

١٩ - The Development of Shakespeare's London, 1951, (Preface).

٢٠ - Ibid

٢١ - لها بحث حول « بعض الدراسات الحديثة في الصوة عند شكسبير » نشر في لندن عام ١٩٣٧ .
انظر : Una Ellis-Fermor: Some Recent Research in Shakespeare's Imagery, London, 1937

٢٢ - The Development of Shakespeare's Imagery, P. 3.

٢٣ - Ibid, P. 8.

٢٤ - Ibid, P. 9.

٢٥ - Ibid, P. 24, 52, 74.

٢٦ - انظر على سبيل المثال - الكتب والبحوث التالية :

- Analysis of Imagery, Lillian Herlands, P.M.L.A. March 1942.

- The Dynamic Image In Metaphysical Poetry, A.S. Brandenburg, P.M.L.A. March 1942.

- The Archetypal Imagery of T.S. Eliot, P.M.L.A. Vol. 60 1945.

- The Poetic Image, C. Day Lewis, London 1947.

- Elizabethan and Metaphysical Imagery, Rosmonel Tuve, Chicag University 1947.

- The Imagery of Keats and Shelly, Richard, H. Fogle, Nort Karolyna University 1949.

- Milton'a Imagery, Thedore Howard Banks, Kolompya University 1950.

- Henry James World of Image, R.W. Short, P.M.L.A. The Jornal of Aesthetics and Art Criticism, September 1953.

- Romantic Image, Frank Kermode, London, 1975.

- Approach to Wordsworth's Earlier Imagery, Corl R. sonn, Jornal of English Literary History Vol 27, 1960.

- Reflection of the word Image, P.N. Furband, London, 1970.

- Objective Image and act of Mind in Modern poetry, charles Altieri, Jornal of P.M.L.A. Ganuary 1976.

- The Shekespearean Metaphore, Ralf Berry, London, 1978.

٢٧ - النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٣ ص ص ٤٠٩ - ٤٧٦ .

٢٨ - التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٢ ص ص ٥٥ - ٧٧ .

٢٩ - الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٣ ص ١٣ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ١٤٢ ، ٢٥٩ .

٣٠ - المرجع السابق ص ٨ .

٣١ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٤ ص ص ٩ - ١٠ .

٣٢ - المرجع السابق ص ٤٦٤ .

٣٣ - Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery, K. Abu Deep, London, 1970, PP, 24-53.

٣٤ - Ibid, PP. 68 -69

٣٥ - Ibid, P. 322.

٣٦ - انظر دراستي لهذا الكتاب في كتابي : مقالات في الشعر ونقده ، مكتبة عمان - عمان ١٩٨٦ ص ص ١٣٩ - ١٥٣ .

٣٧ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى - عمان ١٩٧٦ ص ص ٢٢٦ - ٢٦٣ .

٣٨ - المصدر السابق ص ص ١٩٤ - ٢٠٧ .

٣٩ ـ نفسه ص ص ٢١٢ ـ ٢١٣ .

٤٠ ـ نفسه ص ١٧ .

٤١ ـ الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨٠ ص ٧ .

٤٢ ـ المصدر السابق ص ١٠ .

٤٣ ـ الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، نشر جامعة اليرموك ، الأردن ١٩٨٠ ص ص ١٤ ـ ١٥ .

٤٤ ـ نظرية الأدب ، رينيه ويليك واوستن وارن ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٢ ص ٣١٨ .

٤٥ ـ الصورة الفنية في شعر ابي تمام ص ص ٢٨١ ـ ٢٨٦ .

٤٦ ـ الصورة الفنية في شعر زهير بن ابي سلمى ، دار العلوم بالرياض ١٩٨٤ ص ص ٢٠٩ ـ ٢٦٧ .

٤٧ ـ انظر القولين في الصورة الفنية في شعر ابي تمام ص ١٤١ .

٤٨ ـ انظر فصلا بعنوان : الصورة في تشكيل المعنى للشعر العربي القديم : التشكيل المكاني والزماني . في كتابي : الصورة الفنية في النقد الشعري : دراسة في النظرية والتطبيق ـ دار العلوم ، الرياض ١٩٨٤ ص ص ١٦٧ ـ ٢١٥ . فالصورة فيه تشكيل مكاني ، والموسيقى تشكيل زماني . وقد سبقت الإشارة إلى ان الدكتور عز الدين إسماعيل كان قد اخذ بهذا الفهم في كتابه التفسير النفسي للأدب .

٤٩ ـ ديوان جميل بثينة ، تحقيق بطرس البستاني ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ ص ٨٤ . والرنق : الماء المكرر .

٥٠ ـ انظر دراستي النصية الأخيرة عن : طاقة اللغة وتشكل المعنى الشعري في قصيدة « الربيع » للبحتري . في مجلة حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر ، العدد الخامس عشر لعام ٩٢/٩٣ ص ص ٦٣ ـ ١٠٥ .

٥١ ـ انظر على سبيل المثال كتاب : بناء الصورة الفنية في البيان العربي : موازنة وتطبيق للدكتور كامل حسن البصير ، نشر المجمع العلمي العراق ، بغداد ١٩٨٧ وكتاب : الصورة بين القدماء والمحدثين : دراسة بلاغية نقدية ، للدكتور محمد ابراهيم عبدالعزيز شادي ، القاهرة ١٩٩١ .

٥٢ ـ انظر على سبيل المثال الكتب التالية :

- الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي . علي ابو زيد ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ .
- الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس ، الدكتور ساسين عساف ، بيروت ١٩٨٢ .
- الصورة الشعرية في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق ، محمد علي هدبه ، القاهرة ١٩٨٤ .
- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ـ دراسة تحليلية إحصائية ، يوسف حسن نوفل ، دار اتحاد العربي ، القاهرة ١٩٨٥ .
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ١٩٩٠ .
- بنية القصيدة الجاهلية : الصورة الشعرية لدى امريء القيس ، ريتا عوض ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٢ .

ـ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ١٩٩٤ .

٥٣ ـ انظر على سبيل المثال الكتب التالية :

ـ الصورة الفنية في شعر عرابة اليماني . داود سلوم ، مسقط ١٩٨٢ .

ـ الصورة في شعر بشار بن برد ، عبدالفتاح نافع ، عمان ١٩٨٣ .

ـ الصورة في شعر الأخطل الصغير ، أحمد مطلوب ، عمان ١٩٨٥ .

٥٤ ـ مقالات في الشعر ونقده ، عبدالقادر الرباعي ، مكتبة عمان ، عمان ١٩٨٦ ص ص ١٥٦ ـ ١٩٢ .

مقدمة للبلاغة

تأليف : أوليفيي ربول

تعريب : محمد النويري

التقيت في تونس بالأستاذ عبدالفتاح أبو مدين فوجدته كعادته مهموما بقضايا الأدب والفكر والثقافة والإبداع . فأنت لا تجده إلا محاطا بالكتب والمجلات والجذاذات وأوراق المشاريع وأنت لا تجده إلا منشغلا بما تصدره « علامات » من مواد ، يطمح دائما إلى أن يطور مضامينها ويغني محتواها ، مهموما بما ينشره النادي من عناوين يحرص على معرفة رأي القاصي والداني فيها .

وقد استأثر الحديث عن علامات ـ هذه الدورية الأثيرة المحببة إلى قلب الأستاذ ـ بالجانب الأوفر من حوارنا الذي شاركنا فيه الشيخ الفتى الأستاذ حمادي صمود .

وكان الأستاذ عبدالفتاح مدركا لأهمية الترجمة واعيا بضرورة أن تتضمن « علامات » فصولا معربة من عيون الفكر العالمي الذي يمكن أن يثري الفكر العربي وينميه وينبهه إلى بعض وجوه التناول ومناهج الاجراء .

واستعرضنا جملة من العناوين فأمعنا النظر في مضامينها وتبسطنا القول في ذكرها واستقر الرأي على ترجمة كتاب جليل خطير ليس لأن كاتبه هو الأستاذ الفيلسوف المأسوف عليه أوليفيي ربول OLIVIER REBOUL وهو من هو ، وإنما لأن مضمون الكتاب يستجيب إلى بعض مشاغل التناول الفكري والأدبي الراهنة .

والكتاب بعنوان : « مقدمة للبلاغة » تحته عنوان فرعي « نظرية وتطبيق » . . INTRODUCTION A LA RHETHORI QUE THEORIE ET PRATIQUE .

من نشر P.U.F باريس 1991 ط 1 وهو نظري تطبيقي يمكن لك أن تقرأه كما تقرأ الرواية وهو مع ذلك مصدر أساسي في ممارسة القضايا البلاغية والأدبية

بصفة عامة . كتاب جامع متعدد ينفتح على اختصاصات كثيرة وإنا لنعتبر ترجمته مجدية للثقافة العربية بصفة عامة .

ولقد كانت رغبتي أن أقدم الكتاب مترجما كله وكانت رغبة الأستاذ عبدالفتاح أبومدين أن ينشر منجما في « علامات » إثراء لهذه المجلة القريبة إلى عاطفته . استجبت إلى رغبته . وكيف ؟ وهو عندنا بحيث يعلم !

على أنني أشير إلى أني لم أترجم بعض الملاحظات وأني تصرفت في بعض الأمثلة تصرفا اقتضاه - في تقديري - المقام، وقد نبهت إلى ذلك في الإبّان هذا وقد ترجمت هوامش الكتاب وأضفت إليها هوامش رأيت ضرورتها وقد وضعت نجيمة على يمينها لأميزها عن هوامش الكاتب .

وقد كانت نيتي أن أذيل المقال بفهرس للأعلام وآخر للمصطلحات ثم رأيت أن أرجيء ذلك إلى خاتمة العمل .

والله ولي التوفيق . .

تمهيد :

في البدء ، هذه كلمات عن هذا الكتاب ، عما يزعم أن يكون وعما يمكن أن ينتظر منه .

إنه متعدد الاختصاصات ، كما هو الشأن على كل حال بالنسبة إلى البلاغة نفسها التي كانت منذ بدايتها وسيلة مشتركة بين القضاة والفلاسفة والوعاظ وكل من يعنيه التواصل .

إنه كتاب جامع كما هو الشأن بالنسبة للبلاغة أيضا . فهذه البلاغة وهي تخدم القضايا والأطروحات ، الأشد تنوّعا ، هي أكثر من مجرد وسيلة محايدة ، لا تبالي بما تمارس ، فهي وقد استعملت في كل المجالات تفرض على كل طرف أن يأخذ بعين الاعتبار اعتقادات الخصم وقيمه . وهي تعلّم احساسا إن لم يكن بالنسبية فهو على الأقل بالتعدد وتصادر على أن الحقيقة تتولد عن اللقاء بين كلامين . كلام نقوله وآخر نسمعه . وقد يقرأ هذا الكتاب بطرق مختلفة . من بدايته إلى نهايته ، بكل تأكيد . ولكن يمكن أن نعود إليه انطلاقا من الفهرس

باعتباره مرجعا أو بالاقتصار على هذا الفصل أو ذاك مع العلم طبعا أنه مرتبط نوعا ما بالفصول التي تسبقه .

إنه نظري تطبيقي في آن معا . فهو من ناحية يدعي استعراض ماهية البلاغة واستخلاص وحدتها العميقة من خلال تحولات تاريخها ومناقشة ما تنطوي عليه من رهانات وما تتضمنه من حدود . وهو من ناحية أخرى يريد أن يطبق البلاغة في تأويل النصوص الأكثر اختلافا ، مقدما بذلك جهازا تأويليا إلى الطلبة وباحثي المستقبل .

ولهذا الكتاب أخيرا طموحات عديدة : أن يكون أداة عمل بين أيدي الطلبة ، وأكثر من ذلك . إنه يجتهد إذن في أن يكون موضوعيا ، وفي أن يقدم معلومة مستقلة عن الكاتب واختياراته . لكن الكتاب لا يستحق صفة الجامعي إذا لم يثبت كاتبه نفسه باعتباره باحثا ومفكرا ، أي باعتباره شخصا لا يكتفي بالعرض فقط وإنما هو يعرض نفسه أيضا . والحكم في ذلك للقارىء .

. . فهو إذن كتاب متعدد . .

طبيعة البلاغة ووظيفتها

ينتظر المرء من مقدمة للبلاغة أن تحدد المصطلح في البداية . لكن الأمر للأسف ليس هيّنا ، ذلك أن كلمة بلاغة اتخذت في أيامنا معاني متنوعة إن لم نقل متضاربة .

نجد بادىء ذي بدء المعنى المتداول وهو ليس بعده من استهجان . بعد أن فرغ أحد أساتذة الأدب من إلقاء محاضرة متميزة سمع أحد زملائه يبادر إلى تهنئته قائلا : « انبهرت ببلاغتك » ، جملة لم يأخذها أحد مأخذ الثناء حتى ولا المعني بالأمر نفسه . إن البلاغة في معناها الشائع هي مرادف للمنتفخ والسطحي والمفخم والمتشادق والخاطىء .

ومع ذلك اهتم الجامعيون من جديد بالبلاغة في بداية الستينيات وأعادوا إلى الكلمة شرفها الأثير الخطير في آن معا . دون أن يتفقوا رغم ذلك على معناها . ولنسجل في هذا المقام الموقفين النقيضين .

أحدهما لـ ش پيرلمان و ل . أولبرخت تيتيكا ، وهو موقف يرى في البلاغة فنا للإقناع ، ويبحث عن نماذجها خاصة لدى خطباء رجال الـدين والقضاة والساسة وحتى عند الفلاسفة . أما الموقف الثاني فهو لموريي و ج . جنيت وج . كوهين و« جماعة مو » وهم يعتبرون أن البلاغة هي دراسة للأسلوب وللصور بصفة أخص . أما بالنسبة إلى الموقف الأول فإن البلاغة تهدف إلى الاقناع وأما بالنسبة إلى جماعة الموقف الثاني فهي تؤسس لما به يكون النص نصا أدبيا . وإنا لنجد عنتا في تبيّن ما يجمع بين الموقفين .

ومع ذلك فإن هذا العنصر الجامع هو الذي يمكن أن يكون الأهم ألا وهو الربط بين الحجج والأسلوب خدمة لنفس الوظيفة . ونحن عندما نقول هذا فإنا نستند إلى البلاغة القديمة التي انطلقت مع أرسطو وامتدت حتى القرن التاسع عشر . منها سنلتمس تعريفا للبلاغة . نعم ، يمكن لنا أن ننقد القديم ؛ لكن له على الأقل مزية إهدائنا عناصر ثابتة ، مستقلة عن الاختيارات الفردية والأشكال . يمكن لنا أن ننقد القديم ، ولن نتوانى عن ذلك عند الاقتضاء . ولكن لنعرف على الأقل ما ننقد وما ندعي تجاوزه .

الفن ، الخطاب والاقناع

هذا هو إذن التعريف الذي نقترحه : البلاغة هي فن الاقناع بواسطة الخطاب .

ونعني بالخطاب كل انتاج كلامي ، مكتوب أو شفوي ، متكون من جملة أو سلسلة من الجمل لها بداية ونهاية ، وتقوم على ضرب من الاتحاد في المعنى . والخطاب غير المتناسق الذي يصدر عن السكران أو المجنون هو جملة من الخطابات تزعم أنها واحد .

وانطلاقا من تعريفنا فإن البلاغة لا تنطبق على الخطابات إذ هي تتعلق بتلك التي تهدف إلى الاقناع مما يمثل والحق يقال جدولا لا بأس به ولنحص أهم ما فيه : المرافعة ، الخطبة السياسية ، الخطبة الوعظية ، المنشور [السياسي] ، الاعلان الاشهاري ، الرسالة الهجائية ، الخرافة ، رسالة

المطلب ، الدراسة ، البحث الفلسفي أو الديني أو المتعلق بالعلوم الانسانية ولنضف إلى ذلك الدراما والرواية من حيث أنهما يحملان « أطروحة » وكذلك القصيدة الهجائية والقصيدة المدحية .

فماذا بقي إذن مما لا يعد بلاغيا ؟ الخطابات (في المعنى الفني الذي حددناه سالفا) التي لا ترمي إلى الاقناع : القصيدة الغنائية ، المأساة ، المشجاة ، الملهاة ، الرواية ، الحكايات الشعبية والنوادر . نضيف إلى ذلك الخطابات ذات المنحى العلمي أو الفني الخالص : طريقة الاستعمال في مقابل الاعلان الاشهاري ؛ الحكم في مقابل المرافعة ؛ المصنف العلمي في مقابل التبسيط ؛ التعليمات في مقابل الشعارات . فـ « ممنوع التدخين » عبارة ليست بلاغية ، أما « ممنوع تدخين حتى مجرد ڤاليا » فهي عبارة مفعمة بالبلاغة .

فعلا إن البلاغة القديمة تعطي كلمة خطاب معنى أضيق بكثير[مما نقصد] . لكنّا سنبين أنه في إمكاننا أن نوسع من موضوع البلاغة دون إلحاق الضيم بها .

مسألة « للاختبار » : هذا الكتاب أهو بلاغي ؟ تتعلق البلاغة بالخطاب الاقناعي أو بما في خطاب ما من خصائص إقناعية . فماذا نعني بالاقناع ؟

هو أن تجرّ أحدا إلى الاعتقاد في أمر . والبعض يميز تمييزا صارما بين الفعلين «PERSUADER» و «CONVAINCRE» فهذا الأخير لا يتعلق بجعلك تعتقد وإنما بجعلك تفهم . وبالنسبة إلينا فإن هذا التمييز يقوم على فلسفة ـ إن لم نقل أيديولوجيا ـ ثنائية إلى أبعد حد لأنها تقيم في الانسان مقابلة بين كيان الاحساس والاعتقاد وكيان الذكاء والعقل . وهي علاوة على ذلك ترى أن الثاني يمكن أن يكون دون الأول وحتى ضده . وسنعمد من ناحيتنا إلى التخلي عن هذا التمييز بين الفعلين إلى أن ندرس الأمر درسا مستفيضا .

وفي مقابل ذلك سنحتفظ بتمييز مفيد للغاية لأنه من صميم كلمة إقناع «PERSUADER» نفسها :

١) أقنعني بطرس بأن قضيته عادلة .

٢) أقنعني بطرس بالدفاع عن قضيته .

إنه تمييز أساسي في فهم البلاغة ؛ ذلك أن بطرس توصل في الجملة الأولى إلى جعلي أعتقد في أمر ما ، في حين أنه توصل في الجملة الثانية إلى جعلي أفعل أمرا

ما ، ليس إلا ، دون أن يفهم أحد من ذلك أني أعتقد في قضيته أولا أعتقد فيها .

وفي رأينا فإن غاية الاقناع البلاغي تتمثل في جعلنا نعتقد كما هو الشأن في الجملة (١) دون أن يؤول الأمر بالضرورة إلى جعلنا نفعل كما تدل على ذلك الجملة (٢) فإذا كانت الغاية التي يجري إليها الإقناع هي أن يحرك همتنا إلى الفعل دون توجيهنا إلى الاعتقاد فهو ليس بلاغيا .

وقد يقول قائل مثلا إن أحدهم أقنع امرءا بفعل أمر من الأمور وذلك عن طريق الوعد أو الوعيد وأن هنا تكمن كل نجاعة الاحتجاج . والجواب على ذلك أنه يمكن دون شك الحديث عن نجاعة ولكن ليس عن احتجاج . فهذا الأخير يهدف دائما إلى جعلك تعتقد . وإنك تستطيع دون شك أن تقنع شخصا باقتراف تجاوز ما ، على أساس من وعد أو تهديد . ولكن هل في وسعك أن تقنعه بأن التجاوز لم يحصل ؟

ومع ذلك كتب پاسكال :

« لكم يجد المحامي الذي قبض أجره سخيا وبصورة مسبقة أن القضية التي يدافع عنها أكثر عدلا ! » .

(PENSEES . أفكار . ص 365)

وفي الحقيقة فإن پاسكال ليس واجدا على المحامين بصفة خاصة . وإنما هو واجد على الانسان على الجنس البشري الذي أفسده تدنّيه واستعداده إلى الاعتقاد «في ما يعلم أنـه خطأ » مما يبرز إلى أي حد هو بائس . غير أنه ، عندما نتشبث بالوقائع نسلم بأن التفريط ليس هو العادة وان هناك إقناع لا نوفق إليه بالمال ولا بالتهديد ، إنه إقناعاًمرجعه إلى البلاغة .

إن هذه ـ كما قلنا ـ فن . وهذا المصطلح المنقول عن اليونانية TECHNE غامض . وإن غموضه مضاعف أولا ، لأنه يعني أمرين على حد سواء : حسن تصرف عفوي وملكة مكتسبة عن طريق التعلم . ثم لأنه يعني مجرد تقنية حينا ويعني خلافا لذلك حينا آخر ما يتجاوز في الابداع مجرد التقنية . وهو مالا يكون إلا لعبقرية المبدع . فأي معنى أو أي هذه المعاني نقصد عندما نقول إن البلاغة فن ؟ إنا نقصدها جميعا .

توجد باديء ذي بدء بلاغة عفوية ، استعداد للإقناع بالكلام قد لا يكون

فطريا ـ دعنا في هذا المقام من إثارة هذا الموضوع ـ لكنه من ناحية أخرى ليس نتيجة لتكوين مختص ؛ وبلاغة يتعلمها الناس تحت عنوان « تقنيات التعبير والتواصل » مثلا وهي تهدف إلى تكوين باعة أو رجال سياسة وتعليمهم ما قد يعلمه باعة أو رجال سياسة آخرون بطريقة طبيعية . أيهم أكثر نجاعة وأيهم يعرف أفضل من غيره « من أين تؤكل الكتف ؟ » الفريق الثاني دون شك . لكنا نجد عند الفريق الثاني تماما كما هو الشأن عند الفريق الأول نفس الوسائل الفكرية والعاطفية . هذه الوسائل تجعل من البلاغة تقنية . لكن أيعني هذا أنها مجرد تقنية ؟ لا ! إنها تعني أكثر من ذلك بكثير .

إن الخطيب الحق فنان في المعنى الذي يفيد أنه يكتشف حججا هي من النجاعة بحيث لا ينتظرها أحد ، وصورا لم تجل في خلد أحد ، صور يتبين الناس فيها بعد سلامتها ، فنان امكاناته غير قابلة للبرمجة ولا تفرض ذاتها إلا بعد وقوعها . LES PROVINCIALES « القرويات » لپسكال (مرة أخرى نستشهد به إنه في مجال البلاغة لا يضاهى) توفر لنا أحسن نموذج . فحيث كان أصدقاؤه الجنسينيون ينتظرون حجة تقنية ، ما كان يعوزها أن تكون راجحة ، فإن پسكال يتناول الأفكار نفسها في شكل خطاب ساخر ، ناجع لأنه واضح ، فكه . خطاب مازال يعنينا . إن فن الاقناع أبدع روائع عديدة .

لكن أليست البلاغة أيضا فنّ المغالطة أو على الأقل فن التحكم [في الآخرين] سنعود إلى هذه القضية في الفصل الثاني . وفي انتظار ذلك نتساءل عن وظائف البلاغة وبعبارة أخرى عن الخدمات التي يمكن أن تقدمها إلى من يتوسل بها وربما إلى الآخرين أيضا .

الوظيفة الاقناعية : الحجاجي والخطابي

إن الوظيفة الأولى للبلاغة متولدة من تعريفها : فن الاقناع . وهي على كل حال الوظيفة الأجلى والأقدم . وإن الإشكال الأكبر في هذا الكتاب يتمثل في إدراك الوسائل التي بها يكون الخطاب إقناعيا . ولنكتف في هذا السياق بتمييز هو والحق يقال جوهري . هذه الوسائل بعضها من مجال عقلي وبعضها الآخر من صعيد عاطفي . أو بعبارة أفضل هي وسائل بعضها أكثر عقلية وبعضها

الآخر أكثر عاطفية . ذلك أن العقل والاحساس في مجال البلاغة صنوان لا يفترقان .

أما الوسائل المتأتية من العقل فهي الحجج .وسنرى أن هذه الأخيرة هي من مستويين اثنين تلك التي تعود إلى التفكير القياسي (القياس المضمر ENTHYMEMES) وتلك التي تقوم على الشاهد .

بيد أن الشاهد ـ كما كان أرسطو قد سجله من قبل أكثر عاطفية من القياس . ويستحسن في الأول أن يتجه به إلى الجمهور العريض ، في حين يتعلق الثاني بسامعين مختصين مثل هيئة المحكمة .

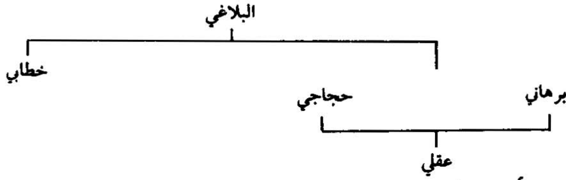
أما الوسائل المتأنية من العاطفة فهي من ناحية أولى فن الاقناع الأخلاقي ETHOS : الحال التي ينبغي أن يكون عليها الخطيب حتى يستقطب اهتمام السامعين ويكسب ثقتهم .

وفنّ الاستمالة PATHOS وهو يهتم بنوازع السامعين ورغباتهم وانفعالاتهم والتي يمكن للخطيب أن يراهن عليها . وبطريقة مغايرة نوعا ما ميز شيشرون بين ماسماه DOCERE و DELECTARE و DOCERE MOVERE (علم ، شرح) وهو الجانب الحجاجي في الخطاب . DELECTARE (أمتع) وهو الجانب الممتع ، الفكه ، إلخ . MOVERE (أثر) وهو ما به يهز الخطاب السامعين ويؤثر فيهم .

وفي إيجاز ، فإن الاقناعي في خطاب ما يتضمن مظهرين أما الأول فنسميه « حجاجيا » وأما الثاني فنسميه « خطابيا » وهما مظهران ليس من السهل دائما التمييز بينهما .

إن حركات الخطيب ونبرة صوته واهتزازاته ، خطابية خالصة ولكن ماذا عن صور الأسلوب ، هذه الصور الشهيرة التي تمثل في رأي بعضهم كل البلاغة . فالاستعارة أو الاغراق أو المقابلة خطابية من حيث أنها تساهم في الإمتاع والتأثير . ولكنها مع ذلك حجاجية من حيث أنها تعبر عن حجة بتكثيفها وجعلها أكثر وقعا . من ذلك الاستعارة الشهيرة للحجاج بن يوسف « أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها »[1] .

وإذا ما أقحمنا كلمة أخيرة : البرهنة . وهي وسيلة عقلية خالصة . ليس فيها بعد عاطفي ومن ثم فهي تقع خارج مجال البلاغة فإنا نصل إلى الرسم البياني التالي :



الوظيفة التأويلية :

ومع ذلك فإن الوظيفة الاقناعية رغم كونها محورية ليست الوحيدة . وإذا كانت البلاغة هي فن الاقناع بواسطة الخطاب . والخطاب ليس حدثا معزولا ولا يمكن أن يكون كذلك أبدا ، وهو على العكس يتعارض مع خطابات أخرى تسبقه أو تعقبه ، خطابات يمكن أن تكون ضمنية مثل الرفض الصامت للجماهير التي يخاطبها دكتاتور . وهي جميعا تساهم في إكساب معناها للخطاب وتحديد مداه البلاغي .

إن القاعدة المحورية في البلاغة تقضي بأن الخطيب ـ ذاك الذي يتكلم أو يكتب للإقناع ليس وحده أبدا وأنه يتكلم مع غيره من الخطباء أو ضدهم . وهو دائما في تفاعل مع خطابات أخرى .

غير أنه ينبغي على الخطيب أن يفهم أولا الذين يواجهونه وأن يدرك قوة بلاغتهم وكذلك نقاط ضعفها وذلك حتى يكون مقنعا .

وإنا نقوم جميعا بهذا العمل التأويلي في عفوية تزيد أو تنقص . وحتى الطفل الصغير يستحيل مفسرا ممتازا من ذلك مثلا ، إدراكه أن التهديد الأبوي من الصرامة بحيث لا يمكن أن يتحقق فعلا أو أن يفسر هذه الجملة لأحد الكبار في المعنى الذي يلائمه(٢) .

وإنه لا يكفيك أن تحسن الكلام لتكون خطيبا ممتازا ؛ ينبغي أن تعرف من تخاطب وأن تفهم خطاب الآخر ، سواء كان هذا الخطاب ظاهرا أو خفيا . ينبغي أن ترصد مزالقه وأن تقدر قوة حججه وأن تلتقط على وجه الخصوص ما لا يقال . وخذ لـك مثالا عن هذه التأويلية العفوية . خلال الحوار التلفزي السابق للانتخابات الرئاسية لنسة ١٩٨١ ، قال جيسكار ديستان لميتران :

« أتعرف سعر المارك اليوم ؟ ». وقدر ميتران الذي كان يجهل الأمر دون شك ، أن جيسكار رجل يريد أن يفرض نفسه أمام الجمهور باعتباره رجل اقتصاد جاد ، خبيرا ، استاذا ، وأجابه على الفور « سيد جيسكار . . أنا لست تلميذكم » ولا مجال ـ بعد ذلك ـ للحديث عن سعر المارك خلال كامل الحوار .

تلك هي الوظيفة التأويلية للبلاغة ، « التأويلية » بمعنى فن تأويل النصوص . إن هذه الوظيفة أساسية في الجامعة المعاصرة إن لم نقل الوحيدة . إننا لا نعلم البلاغة باعتبارها فن انتاج الخطابات وإنما باعتبار فن تأويلها . وهذا ما نقوم به نحن أنفسنا في هذا الكتاب . ومن ثم فإن البلاغة تتخذ قيمة أخرى . فهي ليست فنا يهدف إلى الانتاج وإنما هي نظرية تهدف إلى الفهم .

الوظيفة الاستكشافية :

يفترض فن الاقناع أن الانسان ليس وحده وأنه لا يُمارس إلا على أساس تأويل خطاب الآخر . والآن أمن الضروري حقا أن نقنع غيرنا ؟ يمكن لنا أن نرى أن الإقناع ليس إلا الطريقة الأكثر مكرا دون شك ، للاستحواذ على السلطة ، للسيطرة على الآخر بواسطة الخطاب . يجوز لنا أن نرى هذا دون ريب ، مع شرط الامتناع عن حمل أحد على الاقتناع !

وفي الحقيقة فإنا إذ نتوسل بالبلاغة ليس بغية الحصول على سلطة ما فحسب . وإنما ، أيضا ، لِنَعْلَمَ ، لنجد شيئا ما . وهنا تكمن الوظيفة الثالثة للبلاغة والتي نسميها «HEURISTIQUE» « استكشافية » من الفعل اليوناني EURO, EUREKA الذي يعني وجد . إنها بإيجاز وظيفة استكشاف .

هذه الوظيفة ، ليست من مسلمات الأمور فنحن اليوم ، نفكر في العلم عندما نتحدث عن الاكتشاف والعلم لا يريد ان يعرف شيئا عن البلاغة . ولعل هذا إنكار من العلماء أو رفض لديهم للاقرار ببلاغتهم المخصوصة . ولكن هذا غير مهم ، وسنتساءل عما للبلاغة مما يمكن أن تكتشفه .

ولنلاحظ مع ذلك أنا نعيش في عالم لا يحتكم إلى المعرفة العلمية بصفة كلية ، عالم وضوح الحقيقة فيه نادر ، والتقدير المؤكد قليل الامكان . ففي المجال الاقتصادي والسياسي ينبغي أن تتخذ قراراتك دون أن تعلم على وجه اليقين أنها

الأفضل فـ « وجه اليقين » لا يحصل أبدا إلا بعد فوات الأوان ! وفي المداولات القضائية ينبغي أن تقطع [بأمر ما] وأنت تعلم أنه لا يوجد في الغالب حكم موضوعي في معنى موضوعية مقياس غلفاني(٣) وفي دائرة التربية تنجز البرامج ، والإصلاحات دون أن نكون على يقين من أن الأمر سيكون أفضل مما سبق ، وأن التلاميذ المعنيين سيستفيدون من ذلك حقا . أعني بعد عشرين عاما . .

إن العالم الذي نذكر هو عالم الحياة . وهو لا ينطوي أبدا على الحقائق العلمية من الصنف الذي يسمح بالتقديرات المؤكدة والقرارات التي لا يأتيها الباطل . ولكنه أيضا ليس موكولا إلى الصدفة والاتفاق والفوضى . فنحن لا نقدر الأمور تقديرا يقينيا . ولكن يمكن لنا أن نقدرها تقديرا قد يقترب من اليقين أو يبعد على أساس ما من النسبية . لا يمكن لنا أن نقول « هذا صحيح » أو « هذا خاطىء » ويمكن لنا مع ذلك أن نقول « هذا قد يكون ممكنا » .

كيف يتيسر لنا إذن أن نجد الممكن ؟ فلنذكر في هذا السياق بالقاعدة الأساسية للبلاغة : إن الخطيب ليس وحده أبدا . فالمحامي الأكثر مهارة يواجه محامين آخرين يعملون في اتجاه عكسي ، نفس عمله. والسياسي كذلك يواجه سياسيين آخرين والبيداغوجي يواجه بيداغوجيين آخرين كل واحد منهم ، وتلك هى قاعدة اللعبة يدافع عن قضيته جاهدا في أن يكون مقنعا بقدر الامكان. وهكذا يساهم في اتخاذ قرار لا يعود إليه اتخاذه، قرار يتخذه عنصر ثالث . الحاكم .

ففي عالم يعوزه الوضوح والدليل والتوقع الصادق، في عالمنا الانساني هذا ، للبلاغة في دفاعها عن هذه القضية أو تلك دور في انارة من ينبغي عليه أن يقطع بأمر . وهي تساهم في ابتكار حل حيث لم يدون أي حل بصفة مسبقة . وهي تنجز ذلك ببعث نقاش متناقض وسائلها وحدها تجعله ممكنا . إذ هو يمكن أن يسقط سريعا في الشغب والعنف بدونها . إن للبلاغة دون ريب وظيفة استشكاف .

الوظيفة البيداغوجية :

قد نتهم الآن بأنّا نوسع من حقل البلاغة بصفة مبالغ فيها . وإذا ماعدنا ، بناء على ذلك ، إلى البرامج المدرسية في القرون الوسطى والفترة الكلاسيكية

نتبين أن البلاغة لا تنهضُ إلا بالوظيفة الأولى من وظائفنا الثلاث . أما الوظيفة التأويلية فقد بقيت حكرا على النحو والوظيفة الاستكشافية اختصت بها الجدلية .

ولكن هل من المشروع أن نفرض أقسام برنامج مدرسي اقتضته دون شك متطلبات البيداغوجيا ، على الثقافة نفسها ، لنفصلها إلى مواد لا علاقة بينها ، إلى « اختصاصات » . وهذا قريب مما لو زعمنا أن الفيزياء لا علاقة لها بالرياضيات بدعوى أن لها أساتذة مختلفين .

سنبينّ في الفصل الموالي أن النحو والبلاغة والجدل لم تكن في المدرسة عينها إلا أجزاء من كل واحد . وأنها تجمدت منذ أن فرق بينها . إن فن الخطاب الاقناعي يشمل فن الفهم ويمكن من فن الإبداع .

فما هو إذن هذا « الكل الواحد » الذي كانت البلاغة جزءا منه . إنه بعبارة حديثة : الثقافة العامة . وإنا نلامس هنا الوظيفة الأخيرة للبلاغة والتي يمكن أن نسميها « بيداغوجية » .

في نهاية القرن التاسع عشر حذفت البلاغة من التعليم الفرنسي وألغيت الكلمة نفسها من البرامج غير أنه وكما هو الشأن عامة في التعليم فإن محو الكلمة لم يلغ مضمون المادة .

فالبلاغة بقيت ، ولكنها بقيت ممزقة ، محرومة من وحدتها الداخلية ومن تناسقها . وعلى كل حال فإن الأساتذة يمارسون البلاغة على الدوام تقريبا ، دون وعي منهم .

فأن تعلم كيف نحرر وفق تخطيط ، ونربط بين حججنا بطريقة متناسقة وناجعة ، كيف نراقب أسلوبنا ونجد له المسالك الملائمة والصور الصحيحة ، كيف نتكلم بوضوح وبطريقة حية ، أليس هذا من البلاغة وفي المعنى الأكثر كلاسيكية للكلمة ؟

يمكن لنا أن نبينّ في يسر أن المقاييس التي يعتبرها أستاذ الأدب وحتى أستاذ الفلسفة في تقويم عمل ما ـ احترام الموضوع ، التخطيط ، الاحتجاج ، الاسلوب ، الشخصية هي مقاييس توجد في البلاغة القديمة تحت عناوين أخرى .

أينبغي علينا أن نرى في هذا بقاءً يدعو إلى الأسف ؟ يمكن أن نرى خلافا لذلك أن هذه المبادىء مكوِّنة ، وأن عدم احترامها ، الخطأ في السؤال المطروح ، الكتابة بطريقة غير سليمة، سطحية خارجة عن القصد ، خلط الأطروحة والحجة ، العرض بطريقة متقطعة ، الاحتماء بقوالب جاهزة ، هذا يعني إقامة الدليل على الجهل وبعبارة أخرى ، هو يعني ، انقطاعا عن الآخرين وعن الذات نفسها . نعم هناك ثقافات أخرى غير الثقافة المدرسية ولكن لا توجد ثقافة من دون تكوين بلاغي . وأن تتعلم فن إجادة القول هو أيضا ، هو بدءا ، تَعَلُّمُ أن تكون .

الهوامش

*(١) عدلنا عن الاستعارة التي استشهد بها الكاتب .

(٢) حول بلاغة الطفل هذه ، انظر فصل ماري ـ جوزي ريجيمي : « البلاغة عند الطفل » في مجلة :

PHETORI QUE ET PEDAGOGIE

روت الكاتبة هذه القصة التي عاشتها . فقد أجبر طفل بلغ من العمر ثلاث سنوات على الخروج للنزهة في حين أمكن لأخته الكبرى أن تبقى للعب في البيت . وانطلق من ثمّ نقاش ختمته الأم كمايلي : « على كل حال ، فإن الأطفال الصغار مثلك ، لا يناقشون » . فما كان منه إلا أن أجابها : « أنا أيضا أريد أن أكون بنتا » فالطفل يلعب بشكل مدهش على مافي اللغة من غموض ، وعلى مشاعر الأم دون شك ، فحيث قابلت بين الصغير والكبير قابل هو بين ولد وبنت .

*(٣) مقياس غلفاني : ترجمة لـ GALVANOMETRE : آلة قيس الكهرباء .

تأويل النص الروائي

محمد الدغمومي

أ ـ اشكالات التأويل

١ ـ إن الجدل القائم في علم التأويل وحوله ، لم يتمكن إلى يومنا هذا من حل عدد من الإشكالات المرتبطة بالمعنى من حيث طبيعته ومكانه وحدوده . كما أنه لم يكتف بمرجعية واضحة واحدة في معالجة ذلك المعنى ولا بتحديد السياقات الحاسمة التي تحاصر المعنى أو تخلق شروط إنتاجه أو الاشتغال عليه كدلالة .

وهذا معناه أن المصطلح التأويلي مقتبس بالضرورة . ويلزم عن هذا القول أن توظيفه يخدم استراتيجيات مختلفة بل ومتعارضة احيانا كثيرة ؛ ومن ذلك مصطلحات مثل الفهم والقصد ، حيث تحتمل مفاهيم اخرى ليس من السهل الاتفاق حولها . وهذا مايفرض ، في كل مرة ، تقديم « بروتوكول » أو برنامج تأويل ، يبدأ بتحديد المقصود من التأويل وبتسمية « المعنى » المعالج ، والغايات المراد الوصول اليها .

ومن ثم لن يكون غريبا القول إن كل تأويل ، ـ في حالة الإجراء ـ يتعين أن يقوم على أساس آخر من التأويل ، أي إن كل تأويل هو في النتيجة لاحق بعمليات تأويلية قبل أن تشخص في صورة تطبيق .

إن مايطمح إليه التأويل ـ تأويل نص مثلا ـ أن يكون «عالما»[1] بالنص نفسه ، أي فعلا معقولا مبررا ومدعما . وبهذه الصفة يخرج عن دائرة مايسمى « التأويلات العفوية » التي ، عادة ، لا يؤبه بها ؛ ومن أجل ذلك يسعى كل تأويل إلى بناء قواعده أو أدواته سواء بالتموضع داخل علم التأويل جملة أو بنقد مبادئه وتصحيح مايراه بحاجة إلى تصحيح ، توافقا مع طبيعة النص المؤول أو المقاصد الايديولوجية المحركة ، أو معارضة لتأويلات اخرى غير ملائمة أو متناقضة .

وبصدد الحديث عن التأويل الأدبي ، يمكن القول إن الكثير من الممارسات التأويلية لاتفقد أهميتها حتى وهي مجرد تأويلات عفوية ؛ وأهميتها تلك راجعة إلى قيم الأدب ، وإلى الجانب الثقافي المهيمن على القراءات الأدبية . لكن مع ذلك فإن أهميتها ، على المستوى السوسيولوجي والثقافي ، لا تكون عبئا ثقيلا على الأدب . إلا أن التأويل عندما يريد أن يكون علما لابد أن يجد بينه وبين مثل تلك التأويلات مسافة ابتعاد ، أى أن يشكك في التأويلات الشائعة والعفوية وأن يبحث عن تأويل ضمن محددات «العلم» وعلم التأويل أساسا .

والتأويل العلمي للنص لابد أن يدرك استحالة قيامه بدون أن يضع في اعتباره علما آخر ، هو علم النص ، بحيث يكون علم التأويل علما للنص أيضا ، وهنا يكون مصدر عدد من الإشكالات ، خصوصا وأن النص يظل منتجا «لعلوم نص» مختلفة ، بسبب أن إنتاج النص لا يتحقق في مجال محايد أو مقيد أو مخصوص ولكنه يتم داخل التاريخ والثقافة ويتحرك ضمن إحدى المرجعيات التي تعطيه محموله المعرفي .

٢ ـ والوعي بهذا الجانب الإشكالي هو الذي يلزمنا كل مرة ، قبل أن نتساءل كيف نمارس التأويل ، أن نعرف لماذا نقوم بهذا التأويل ! إذ أن السؤالين معا متشارطان ولا يتحقق ، عمليا ، أحدهما دون الآخر ؛ فالكيفية توصل الى الهدف والهدف يوجه طرائق التأويل .

وبتقدير هذا التشارط يترتب القول إن التأويل متعذر بدون عملية «فهم» أى لإدراك قبلي يبحث عن شروط تحققه والتعبير عنه والترجمة له .

وهذا الفهم[٢] يعني استغلالا لرصيد المؤول أولا : أقصد مايمتلكه من ثقافة ومعرفة وقيم ، وضمنها « صورة للنص » ؛ وثانيا لما يتخصص داخل هذا الرصيد بصفته علما أو قدرة ، هي فعل التأويل في شكل اجراءات تأويلية ـ تفسيرية ؛ بحيث تظهر هذه القدرة ـ العلم متميزة داخل الرصيد ولا تختلط به ، رغم أن استحالة بقائها بعيدة عنه هي مجرد احتمال مفترض .

ومن باب تحصيل الحاصل الإقرار بأن اشتغال الرصيدين معا ليس إلا حركة ضمن الاختيارات المعرفية المتعارضة ، بمعنى أن كل تأويل يسبقه فهم ينقل مباشرة فعل التأويل إلى « جهة (محل) في مقابل جهة أخرى » . حتى يحدث امتلاك « النص » والسيطرة عليه . . وامتلاك النص يتخذ صورة ما وموقفا

جرت العادة أن يُرى داخل إحدى الثنائيات المعروفة التي ماتفتأ تربك التأويل ، من قبيل :
الظاهر/ الباطن . الوعي/ اللاوعي . الخارج / الداخل . الموضوعي/ الذاتي . الزمني/ اللازمني . الكاتب/ القارىء . الحقيقة/ المجاز . الواحد/المتعدد . المعلن عنه/ المسكوت عنه . الممتلىء/ الفارغ . . . ، الخ .
٣ ـ وإذا كان مسلما به أن لا نص بدون تأويل ، فإن التأويل متعذر بدون فهم[٣] ؛ إن التأويل هو تحقق لدرجة أعلى من الفهم ، وإن كان الفهم لا يصل إلى هذه الدرجة أحيانا . . لكن ماهو ناتج عن الأخيرين معا ، النص لا يمنح نفسه إلا إذا أصبح وسيطا بين الذات المدركة (الفهم) وقدراتها التأويلية : وسيطا يفقد حياده لصالح العلاقة طريقا «للسير» أي «طريقا مفتوحا من لدن النص»[٤] .
وحيث إن « الفهم ليس تاما أبدا »[٥] وأيضا « لا يكون غاية في ذاته »[٦] وإنما هو حضور الوعي من جهة ـ بالنص ـ أو لممارسة التعبير عن هذا الوعي في صورة امتلاك للنص ـ اعتمادا على انتقال الفهم إلى مستوى التأويل ـ التفسير .
وليس بعد هذا أن يكون علم التأويل علما من العلوم الإنسانية ومتداخلا بها لأنها بالأساس علوم فهم[٧] ، وعلوم حوارية[٨] . وتداخل العلوم الإنسانية بالتأويل آت في كون التأويل يشغل ضرورة رصيدا من نتيجة تلك العلوم ، وهو بقدر مايخدمها ويكون تأويلا لهذا العلم أو تفسيرا لذلك ؛ فهو ، ليكون ، لا يجد مرجعية إلا من هذا العلم أو ذاك . . .
ومن ثم ليس التأويل ، نتيجة ، إلا تأويلات ونماذج متعددة من التأويل . ومايسمى « علم التأويل » ماهو ، في نهاية الأمر سوى بحث داخل العلوم الإنسانية ، ولم يكن التأويل الديني بعيدا عن هذا .

ب ـ التأويل الأدبي

١ ـ فكيف إذن يكون التأويل الأدبي ؟ وهل هناك حقا تأويل أدبي ؟ .
قد نقول إن الجواب الممكن لايتم الا بتقدير تصورنا للأدب ولغاياتنا المسقطة على النصوص الموصوفة بالأدب ! بمعنى أننا ننحاز بالنص عن موقع النصوص

التي ينتجها «العلم» (وهذا مانتوخى عادة البرهنة عليه) ولكن ما إن نشرع في التأويل حتى يضعنا النص في مأزق ؛ إنه يتمثل في الفهم كحالة خاصة ومع ذلك يغلق علينا الحوار معه خارج مانملكه من رصيد ثقافي وعلمي . .

إن العلم يدعونا إلى تشغيل قدرتنا التي نستمدها من العلوم الإنسانية ويغرينا بمكر لكي نوظف مبادىء وقواعد ، وَيأْبىَ إلا أن يحرك هذه القدرات بكل مختلف بينا .

هكذا فالنص الأدبي ملتقى تأويلات وأشكال من الفهم ، يبني «المعنى» بجهات مختلفة ومن مصادر متعددة ويوفر بسبب التباسه وغموضه قرائن تفتح الطريق . . إلى هنا وهناك .

وكأنه بذلك يجزم مؤكدا أن لا وجود لتأويل أدبي محض . ونحن بحاجة إلى إزالة الالتباس والوصول إلى نتيجة ما ، ننساق للموافقة على أن لا وجود لتأويل أدبي ، مع إدراكنا للفروق القائمة بين النص الأدبي وبقية النصوص الأخرى التاريخية والدينية والفلسفية والعلمية والسياسية ، ولا نتصور أن التأويل كفعل متطابق هنا وهناك ، بقدر مانعتقد أن النص الأدبي ليس نصا تاريخيا ولا دينيا ، وإن كان النص الأخير لا يخلو من مجازات وقصص وصور وإيقاعات ويعطى أحيانا بصفته نموذجا للأدب .

ـ وقد تتبادر إلى الذهن بعض مقترحات لإزالة الغموض ، حين نضع حدودا بين التأويل والشرح والتفسير ، ونقول إن التأويل الأدبي ليس شرحا ولا تفسيرا . فالشرح توضيح يظل مطابقا لظاهر النص ومقاصده المعلنة . والتفسير(٩) شرح للنصوص العلمية بالرجوع إلى قواعد وقوانين ثابتة متكررة : ومع هذا يبقى المشكل قائما بين تأويل النص الأدبي وتأويل نصوص أخرى مثل النصوص الدينية والفلسفية .

نعم إن عددا من الخاصيات تقرب بين النص الأدبي والنصوص الفلسفية والدينية ؛ وربما كانت الخاصية الأدبية ناتجة ، في بعض التصورات الأدبية أساسا عن التباس النص الأدبي بالنص الديني والفلسفي . . . حيث يكون استعمال اللغة استعمالا يخرج بها عن المألوف للوصول الى درجة التعبير الاستعاري ، ويكون «الفكر» مستعملا كأداة التخيل للوصول إلى «حقيقة» مجردة للتعبير عن تجربة ما . لكن هذه الخاصية ليست كافية للتسليم بأن النص

الأدبي يستدعي نفس التأويل الديني والفلسفي . وإن افترضنا أن جميع تلك النصوص تعيد إنتاج «نماذج» عليا واحدة .

ولو اعتقدنا ذلك لوقعنا في المكروه والمتعذر ، ولأقررنا بشيء غير مقبول حتى في التأويل الديني والتأويل الفلسفي . . إذ ، كما هو معلوم ، أن التأويل هنا أو هناك ، إطار غير محدود ومتناقض ، والقواعد المتفق عليها هي أقل مما هو مختلف فيها .

ففي التأويل الديني مدارس بعضها يلتزم بحدود التفسير[١٠] أي بالاحتكام إلى الثابت من القوانين . وبعضها يجتهد ويتمثل التأويل «كالاجتهاد» بالرأي واعتبار الأحوال . . ومن ذا الذي يقر بأن التفسير الظاهري يعترف بالتأويل الشيعي أو التأويل الصوفي ، أو الفلسفي ؟ الرمزي . . ؟

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن التأويل الفلسفي ؟ فهو «تفسير» تارة (التفسير المادي) وهو «تأويل» تارة أخرى يتلون بتلون طبيعة المرجعيات الفلسفية نفسها (الظاهرية مثلا) .

ولو قلنا إن الأمر لا يمكن أن يحسم في إطار «علم التأويل» ولكن يحسم في إطار النص نفسه ، أي بدل أن ننطلق من «علم التأويل» إلى التأويل الأدبي ننطلق من النص الأدبي لنجد هذا التأويل ؟ فهذا يحتاج إلى تشريح للنص الأدبي في مقابل تشريح لنص مخالف أو مؤثر أو مشوش على النص الأدبي .

حقا إن عددا من الخاصيات تبرز عندما نشرح النص الأدبي وتتمثل لدينا عندما نقابلها مع خاصيات نص آخر بما في ذلك النص الديني الذي هو أكثر النصوص التباسا بالنصوص الأدبية ، وربما اعتبر نموذجا بالنسبة لها .

	النص الديني	النص الأدبي
المصدر	مقدس ـ متعال	بشري
القصد	محدد ، معين	واع = لا واع .
المخاطب	مثالي . . . (بالطاعة) .	غير محدود . . (قراء) محتمل
مكان «المعنى»	الحقيقة / اليقين	تجربة شخصية / اجتماعية .

زمانه	لا زمني ، متجاوز	ظرفي .
غايته	تقويم الإنسان واختباره	غير محددة . . (تواصل) متعددة .
مادة النص	نموذجية ـ معجزة	طبيعية ـ صنعة .
معاييره	الحق ـ الحلال ـ الحرام	ايديولوجية ـ جمالية .

٢ ـ ولنفترض أن « خصوصية » النص الأدبي لها أثر في تكييف وتوجيه فعل التأويل ، فكيف إذن نميز تلك الخصوصية بدرجة كافية ، ألا يجرنا هذا إلى الخوض في إشكال ربما كان أكثر تعقيدا من إشكالات علم التأويل ؟ فأين تتمثل الأدبية وتتحقق ! وأين يلتقي النص الشعري بالنص الروائي مثلا ؟ هل مسألة الأدبية كخصوصية هي مجرد حصول مستوى من مستويات كثيرة ، بمعنى أنها سجل من الخاصيات المختلفة إذا توفر للنص بعض منها اكتسى صفة الأدبية ؟ وتبعا لذلك فإن الأدبية لا تطابق مسألة «الأجناس» تحديدا ، ولكنها ، بصفة عامة ، مجال تشغل فيه الأجناس !

لكن علينا في هذه الحالة أن نسلم بنتيجة وهي أن « تكييف » التأويل الأدبي مرتبط أساسا بنوعية الخصائص الأدبية ، لا بمجموعها ، فالأدبية كما فهمنا ، هي تصور مجرد وعام ، ولا يظهر إلا كخاصيات مختلفة من نص لآخر ، وهنا لابد أن نسلم بأن الحاصل لدينا لن يكون سوى تأويلات متعددة أيضا .

ومع هذا يظل واردا الإقرار بوجوب مراعاة «الخصوصية» في التأويل ، في ضوء مايتوفر من عناصر الأدبية . . . ولعل هذا الإقرار هو ماجعل عددا من المنظرين للنص الأدبي ، يلحون على إخراج النص الأدبي من إطار «النصوص» بالمعنى المتداول إلى إطار «الفن» وإلى تهميش البعد التواصلي للغة : والإقرار ببعدين أساسيين يجب أخذهما بقوة لحظة التأويل وهما :

١ ـ ان النص الأدبي يستمد حضوره المختلف عن بقية النصوص اعتمادا على مايسمى « الأنظمة الثانوية الصوغية »(١١) .

٢ ـ إن النص بذلك لا يصبح مجرد محتوى (١٢) ولكنه يصبح فعل دلالة في حالة بناء (انبناء) .

وهذا ، من جهة أخرى ، مايستجيب لتصورات يرتضيها عدد من منظري الأدب الشكليين والجماليين والذين يلحون على أن «لا فن إلا حيث يكون العمل (الإنشاء) لا يستهدف معرفة أو فعلا»[١٣] ويدعوننا في الآن نفسه إلى استخلاص أن التأويل المناسب ليس تأويلا لمحتوى ما ولكن لفعل دلالة ، لكنه استخلاص لا يحل المشكل قطعا .

جـ. تأويل النص الروائي :

١ ـ فإذا أردنا الانتقال الى نوعية من النصوص ، مثل النص الروائي ، اعترضتنا جملة تلك المشاكل ، لتفجر الأسئلة مجددا : أي ماذا نؤول ؟ وكيف نؤول ؟ ثم لماذا نؤول ؟ .

حقا إن النصوص الروائية ، كجنس أدبي ، تعطينا مثالا للصعوبات التي يواجهها البحث عن الخصوصية والتعريف : بحيث يتعين كل مرة إيجاد نموذج ما ، والتركيز على قواعد صوغ مهيمنة ، توسع دائرة الجنس تارة وتضيقه تارة أخرى ، تفتح تاريخه أو تحجمه ، إلى درجة يمكن التسليم من خلالها بأنها ، كجنس ، جنس متحول ؛ متحول كتابة ووظيفة ، ومتحول بين موقعين أحدهما داخل الأدب وآخر خارج الأدب .

وعندما نفكر في البناء الشكلي ؛ أو في طبيعة القواعد الثانوية الصانعة له ، بحثا عن أفق التأويل الملائم نصطدم مجددا وبقوة مع الإشكالات السابقة ، لأنها إما ستظهر مضاعفة ومعقدة بسبب « الجانب الشكلي » أو ستظهر غير مبالية به وكأنها مجرد سطح خادع ؛ (شكل الرواية الواقعية ـ التسجيلية مثلا) .

وفي هذه الحالة قد يكون مغريا القول بأن تأويل النص الروائي يفقد أهميته وملاءمته دون مراعاة الأنظمة الصوغية له ، ولكنه مجرد إغراء لا يوصل إلى شيء سوى تنشيط إشكالات التأويل المعروفة .

وكما سيتضح بعد حين فإن الخاصيات التجنسية للرواية ، لا تحل مشكلا من مشكلات التأويل . وإن ساهمت في توضيح قضايا ونظريات متعلقة بالأدب عامة وبالبنى المقولاتية التي تهم السوسيولوجيين ؛ حيث تترجم البناء بوصفه مماثلات لأبنية ثقافية ، لاقامة شرح ـ فهم ايديولوجي ، لا يمكن أن نعتبره خاصا بالأدب منطلقا وغاية .

ولنفترض مع ذلك أن هناك مثل تلك الخاصيات المميزة للنص الروائي ولنبحث أيضا عن تجلياتها ! فما هي إذن ؟

١ ـ النص الروائي ، تشكيل لغوي ـ سردي . . .
٢ ـ يسرد وقائع وفق منطق ما ، تتابع ، تذكر ، تداخل .
٣ ـ تمركز السرد حول ذوات (بشر ، حيوانات . .) .
٤ ـ يعطي للسرد والوقائع صيغة «قصة» لها بداية ونهاية أو يربطها بمشكل محدد كمشكل نزاع ، صراع .
٥ ـ قد يغتني بوجود حوارات وأوصاف تستثمر اللغة بطريقة غير سردية .
٦ ـ يريد النص الروائي من خلال (القصة ، والشخصيات ، والأماكن) الانتساب إلى زمن متحقق ماضيا (أو حاضرا) ، ولكنه يبقى من صنع مخيلة توظف التخيل ، أي أنه من صنع عقل يعيد بناء معطيات أصبحت ثقافية ويحيل إلى واقع ما مباشرة وغير مباشرة . . لكن ذلك الواقع يظل فقط ثقافة ، لغة ، صورا ، قيما ، مشاعر .
٧ ـ يميل النص الروائي إلى توظيف تلك الثقافة عبر اللغة مما يكسب اللغة بعدا يتجاوز القصد الإخباري والتواصلي ، وهنا تصبح اللغة مشحونة «بلغات» أخرى وبوجود أصوات . . . وتكتسي أيضا صفة أسلوبية متميزة عن كتابات سابقة أو معاصرة .
٨ ـ عندما يتحقق كل ذلك في النص الروائي (اللغة ، الثقافة ، القصة) يمتلك النص بعدا رمزيا يسمح بتأويله ، وهذا البعد يحيل الى جوانب متعددة من خلال العناصر الثقافية التي تطبع اللغة والقصة ، وتكون مؤدية إلى انتاج أو إعادة إنتاج مواقف أخلاقية وايديولوجية . .
٩ ـ دون أن نغض الطرف عن ان هذا النص يتجسد بمادة لغوية ذات مساحة عريضة ، أي ليس رسالة صغيرة أو قطعة شعر ، ولكنه عادة كتاب بحجم كبير .

٢ ـ وإذن ماذا نؤول ؟ وكيف نؤول ؟

لنقل إن النص الروائي في صورته تلك ـ حتى ولو أراد أن يكون تسجيليا ـ فهو بناء مجازي ، وملتبس ، يخفي ، ويرتبط بعلاقات ، وتحاصره فراغات ، وغير متكامل المعنى ؟ هكذا إذن فنحن لم نزد شيئا ولم نقل إلا مايمكن أن يقال عن كل نص « غامض » . ولنعدل القول ثانية ونقول إن النص الروائي بسبب تحولاته واختلافاته وتلوناته ليس في نهاية الأمر غير نص مجرد ، وأي تأويل ممكن

له يجب أن ينطلق من نص معين ، فليس هناك تأويل واحد ، وليس هناك نص روائي وحيد . والتأويل الملائم لا يتحقق بالخصائص المشتركة ولكن يقوم على ماينفرد به النص في تحققه وعلى مايمنحه هذا النص ـ بغض النظر عن انتسابه ونسبه ـ لأن الخاصية الأدبية درجات ومستويات ينبغي أن يعطيها خلال ممارسة التأويل لا قبله ، وعند الضرورة والحاجة .

بمعنى ليس علينا أن نفكر في تأويل مسبق للنص الروائي عامة ولكن يتوجب أن نفطن إلى خدعة النصوص الروائية وتحولاتها .

ومن خلال ذلك علينا أن نعتبر « النص الروائي » في حالة تحققه كنص معطي ، ليس سوى نص ، تأويله متوافق مع مايمنحه لنا لحظة القراءة . . . بحيث يكون تأويلنا له ترجمة لفهمنا له . . بمعنى أنه نص لا غير ، وخاصيته هي مانراه مؤثرا خلال القراءة ويمنحنا أدوات لترجمة فهمنا له عند التأويل .

لكن مع هذا تبقى هنا بديهيات لا يمكن تجاهلها وهي :

١ ـ النص ـ الروائي . نص تتوزعه تيهات قد تكون مترابطة ضمن تيمة كبرى وقد تكون متناقضة .

٢ ـ كل نص يحتمل وجهات نظر منها وجهة نظر الروائي (خطاب) .

٣ ـ النص مرتبط بمحيط ماعبر الإحالات والتعينات .

٤ ـ النص مرتبط بنصوص متشابهة أو مخالفة .

٥ ـ النص بقدر مايسعى أن يكون مكتملا كبناء يترك فراغات اضطرارية لا تملأها اللغة ولا وجهة النظر ولا الإحالات .

وهذه البديهيات تنطبق على كل نص بحكم انتمائه للثقافة ، وخاصة النص الأدبي .

ولكي يبرر هذا الفهم نفسه ، يجب أن نتذكر بديهيات أخرى لم يعلن عنها وهي :

ـ إن تأويل النص يعني إخراجه من بين الثنائيات المذكورة من قبل ومحاصرته ضمن واحدة منها .

ـ إن النص لحظة القراءة يفرض علينا تشغيل شيء مشترك بيننا وبينه (صاحبه) .

ـ ان النص دائما يبتعد عنا حين لا تتسع دائرة المشترك تلك .

ـ إن كل فهم ـ تأويل ليس سوى إعادة إنتاج للنص .

- إن التأويل يفقد معقوليته ومقبوليته كلما توهم أنه مطلق وغير مقيد وغير مطالب بأن يلتزم بملاءمته للنص المؤول .
- وأخيرا إن المعقولية والمقبولية والملاءمة لابد أن تتحقق ضمن جهاز - ثقافي معرفي . أي من خلال مقولات ومفاهيم منتظمة في حقل واحد .

د. رواية «فقهاء الظلام» نموذجا

١ - فكيف إذن يكون تأويلي لرواية فقهاء الظلام[١٤] ؟ كنموذج مرة أخرى ؟ يتوجب أن أسلم بمباديء إضافية :
- إن تأويلي للنص ، لا يمنع تأويلات مخالفة .
- إن النص الواحد يحتمل مستويات مختلفة من التأويل .
- ان استراتيجية التأويل تنبني رجوعا إلى : ماتمتلكه من معرفة وثقافة ، وعبرهما صورة النص ، ومايحركنا من هدف .

وتسليما بذلك . يصبح التأويل اختيارا ، واختياري قد يكتفي ويشتغل بعناصر ومادة ، قد لا يعطيها مؤول آخر أهمية . لأنها لا تدخل في المشترك الذي يتناسب ويتوافق مع استراتيجيته . خصوصا إذا كان التأويل ايديولوجيا ، يستعين بأحكام مسبقة ذات سياق خارج النص (علاقات شخصية مثلا بين المؤلف والمؤول) أو كان تأويلا يستجلي المقاصد والنوايا ، وهي مقاصد قد لا تكون هامة في صنع «النص» ولا تساهم في بناء الدلالة إلا بطريقة غير مباشرة ؛ إذ متى تطابقت النصوص مع مقاصد أصحابها فقدت دواعي التأويل وضعفت فيها خاصية الإبداع .

فكيف نواجه إذن نصا محددا مثل : رواية سليم بركات : « فقهاء الظلام » ؟ .

إن هذه الرواية تمثل نموذجا من الكتابة يتعمد التفرد ، ويوظف اللغة والثقافة ، وينشيء قصة عبر استثمار فعل التخيل وتنشيط المخيلة لتمثيل «واقع» مختلف عن الواقع المعتاد ، تعيش فيه « شخصيات » لها عالمها الخاص ، نحن معنيون به من باب حب الاستطلاع والاستغراب . والكاتب ، متوار ، لا صلة له بنا سوى صلة «التفرج» على ذلك العالم الخاص ، وحكاية ماجرى ويجري فيه ، يحرك فينا كل مرة سؤالا من طبيعة لا جواب عنه إلا بالتأويل أي إن

مايحدث يتصف بالغرابة ، وليس ممكنا قبوله إلا بإيجاد تبريرات ، ويصعب تكذيبه وتصديقه مع ذلك .

رواية «فقهاء الظلام» تستوجب منذ صفحاتها الأولى ، ومع بداية حكاية الوليد «بيكاس» خاصة ؛ تعطيل فعل القراءة العادية . وتدعونا إلى البحث عن «ثقافة» مغايرة : لأننا ندخل عالما غير معتاد لدينا ، ومن ثم ترتبط القراءة كفهم والفهم بالتأويل ؛ أي لكي نستمر في القراءة لابد أن نمارس التأويل حتى ينتج الفهم ويكون الفهم نفسه مؤديا إلى تأويل لامتلاك حقيقة مانقرأه . ومن ثم فإن التأويل الممكن رهين بما يقدمه النص نفسه من قرائن وعناصر وصور وإحالات وأقوال . تتجمع لدينا في صيغة يمكن أن نصفها بأنها بناء لـ «عالم» مختلف عن عالمنا نحن لكنه ليس بعيدا تماما وليس مستحيلا تماما ، وإن كنا نشك في تحققه ، لكن دون استطاعة الحسم بشأنه .

وهذا «العالم» يمكن ترتيب أهم عناصره فيمايلي :

١ ـ عالم يختلط فيه ماهو طبيعي بما ليس طبيعيا .

٢ ـ عالم تشارك فيه الكائنات ، بحيث يمتلك البشر خاصيات الكائنات النباتية والحيوانية ، ويمتلك النبات خاصيات آدمية ونفس الشيء يتوفر لدى الكائنات الحيوانية .

٣ ـ إن منطق العالم هذا يتداخل فيه منطق لا يفصل بين الماضي والحاضر ولا يتقيد بانتظام الزمن ولا بموقع الأمكنة فحركته مرتبطة بحركة شاملة ، ووتيرته متراوحة بين مسايرة وتيرة التاريخ البشري ، ووتيرة الذاكرة والحلم التي تعيد التصرف بذلك التاريخ ، على الأرض ، في الرحم ، في الظلام ، وتحت الشمس .

ودون شك فقد عمد النص إلى طريقة خاصة في السرد ، تتتابع حينا وتتراجع إلى الوراء تارة . ووجهة نظر السارد تتلون ، وموقعه يتراوح بين موقع المشاهد ، وموقع المتذكر ، وموقع الفاعل / المشارك الذي يمارس وجوده حيث يتعذر أن يكون موقع المشاهدة سوى تقمص الفعل ومعاناته . .

وبالنظر إلى الرواية ـ من تصور التجنس الأدبي ـ نراها «رواية» عصية على الانتظام ضمن قالب روائي محدود ؛ إذ أن تداخل مكونات « العالم » ذاك تجعل « النص » مركبا من أجناس فرعية ، لذا فهو ليس نصا روائيا واقعيا تسجيليا

حتى وإن حمل إشارات وإحالات إلى مكان معلوم وفترة تاريخية وإلى أحداث معروفة (بشمال سورية) كما أنه ليس رواية خرافية حتى وإن ظهرت النباتات والحيوانات مشاركة فى بعض أحداث العالم وتلعب أدوارا في بعض الأحيان لإبراز وجهات نظر وتقديم صورة لما يحدث . كما أنها ليست رواية فانطاستيكية لما يحدث فيها من وقائع لايحسم العقل في تفسيرها ؛ ووقائع غريبة واستثنائية : إنها « نص » مركب من أجناس عدة ، تلتقى لتشكل رواية تتداخل فيها « عوالم » .

ولذا فإن هذه الرواية (التى هى أقرب إلى جنس الفانطاستيك) بحاجة إلى مقولات فِهْم تسمح بتأويلها ؛ مقولات تستطيع أن تتمثل « النص » كمدرك وتمكنه من الانتقال إلى التأويل ، والسيطرة عليه .

حقا إن هناك علامات وقرائن وصورا وأقوالا تغري بإمكانية امتلاكه معرفيا وبالمبادرة إلى تأويله اعتماداً مايتحرك فيه من ثقافة نفسية ، تاريخية طبيعية ، واجتماعية مثلها مثل أى نص إبداعى راقٍ . لكن مع ذلك فإن « الفهم » يتوخى الانتظام دائما حتى يكون التأويل تأويلا لنص وليس لأجزاء من النص أو لبعض مكوناته فقط ؛ لأن التأويل النصى مثلا ممكن بقدر مايكون التأويل الايديولوجي والفلسفي ممكنا . غير أن الاكتفاء بواحد منهما يترك فراغا كبيرا .

فكيف يتحقق فهمنا للنص ؟ وكيف نمتلكه كبناء واحد ؟ بمعنى كيف نؤوله دون أن نتركه ينفلت من إدراكنا ؟

أيا كان الجواب لابد أن نقنع أنفسنا بأن التأويل وخاصة تأويل النصوص الأدبية والاستعارية التى تمتلك مساحة سردية كبيرة يتحول في نهاية الأمر إلى فعل « تقييد » أي إلى شيء شبيه باعتقال كائن حى متحرك ، فنحن نعجز أن نعتقل جزئياته واحدة واحدة ، ولكننا نضع القيد على مانراه كفيلا بإيقاف حركته وتجميدها ؛ مادمنا راغبين في حياته ومحاورته وإعادة استعماله واستجوابه ؛ بمعنى أن التأويل ليس إقباراً ولا دفنا ولا حبساً للنص في غياهب المجهول ، بل هو إظهار للنص والإبقاء عليه .

وإذن فالنص الروائى ـ لحظة التأويل ـ يمتلك شيئا نحن نريد الوصول إليه ؛ قد يكون سراً ، شيئا خفيا ، دافعا ، غاية وقصداً ، بقدر ما يتحدد هذا الشيء

نرمي عليه شباكنا حتى لايفلت ، « هذا الشيء » الذى نريد تقييده وتجميد « حركته » لكي يتحرك كما نريد نحن .

وكما قلت ، قبل حين ، إننا بحاجة إلى مقولات ملائمة دائما حتى نتمكن من وضع النص داخل معرفتنا وثقافتنا ، وقد استعملت كثيراً من المقولات إلى حد الآن حتى أتمكن من الحديث عن النص . وقد تسرب بصورة عملية قدر من « التأويل » حتى لايبقى فهمي فهماً صامتاً ومجرد حدس غير معبر عنه ، ولذا فإن إظهار « التأويل » يقتضي كشف ماتسرب من مقولات التأويل وإعادة توظيفها بوضوح .

فالنص الروائى الذى نحن بصدده ـ « فقهاء الظلام » ـ لم يكن لديّ مجرد نص مركب فقط ولكنه كان « عالما » خاصا ، أي أنى فهمته « قياسا » على العالم الذى نعيش فيه ؛ ومفهوم « العالم » مقولة تأويلية ، تضع « النص » في مكان ماخارج العالم الذى نعيش فيه ونسعى إلى محاصرته ومعرفة حدوده وكائناته . وكائنات هذا « العالم » (مادمنا لانعيش معها ومادمنا متواطئين على أنها من « صنع » مخيلة ، ومادمنا نراها غريبة أو خرافية أو على الأقل) ليست مثلنا ؛ لذا فإن فهمنا قد تحقق « للعالم » وقيده . ولم يبق سوى الانتقال إلى درجة أخرى من التعبير عنه كتأويل .

وهذا معناه إننى دخلت دائرة مخصوصة وارتضيتها أن تكون دائرة أتحرك فيها مع النص أو أجعل النص ذا حركة فيها ، وأن استعمال مفهوم « العالم » بتلك الصفة ، يعنى لديّ أنه مجرد « عالم ممكن » أي . عالم افتراضي ؛ عالم يسمح بالفهم ، عالم مصنوع باللغة والقيم ولايوجد على خريطة مادية ملموسة . . ومفهوم « العالم الممكن » [١٥] ـ رغم شحنته الفلسفية والمنطقية ـ عالم مركب من ثقافتنا ، ونتيجة التقاء بما نحاوره ونجادله ، وتعبير عن جهد عقلى ، وتخييلي أيضا ، مادام التخيل يقوم على عناصر العقل حين يعيد بناءها هو على طريقة اللعب بها وإدماجها في علاقات غير مقيدة بالمنطق .

ولكى يكون مفهوم « العالم الممكن » مفيداً لإقامة فهم لنص روائى ، وممكنا للتأويل لابد أن نرسم بعض ملامحه . أي أن يكون محددا معرفيا إلى حد يسمح بتمييزه واستعماله ؛ إنه .

ـ عالم تخييلي ، موجود بالقوة دائما ، من خلال وجود النص .

- عالم يتركب ويتألف خلال عملية القراءة ويظهر بصورة ما خلال التأويل .
- عالم يحاول الاستقلال بنفسه دون أن يمنع وجود عوالم أخرى .
- عالم غير مغلق تماما وقد يكون ناقصا أو مشوهاً وقابلا للتناقض .
- عالم رغم ذلك يظل بحاجة ماسة إلى قدر من الانسجام والاكتمال .
- عالم قد يلتبس بعوالم أخرى بما في ذلك عالم الواقع نتيجة وجود إحالات وتعيينات ، ومحمولات لغوية ، وملفوظات وأقوال . . . الخ .
- عالم من عوالم تبقى غير منتهية ، من حيث وجودها بالقوة ، نوعا وعدداً ، ولايمكن الاقتراب منها وإدراك نوعها إلا من خلال مايقدمه النص « لنا » .
- عوالم مسكونة بمن يجدها ، أي الذات المدركة - المؤولة . .

ومن المنطقى هنا أن نعترف بأن النص الروائى الواحد مثل نص « فقهاء الظلام » حين يحكى ويسرد ويصف ويخبر يحتمل أن يكون حاملا لعدة عوالم ممكنة بحسب طبيعة « الذات » التى تقتحمه وبحسب الدائرة التى تفرزها علاقة النص / المؤول ، فما هى هذه العوالم الممكنة ؟؟

إن تسمية هذه العوالم يستحيل دون حصول « الفهم » والحديث عنها يعنى إدراك بنائها ، وابرازها كبناء ونظام وعلاقات ، يعنى أنها أصبحت معرفة ، وتخصيصها معرفيا ليس سوى التأويل المتحقق . أي أن النص الروائى أصبح له « دلالة » مخصوصة ، أو معنى مستخلص من الالتباس ، اعتمادا على قوانين أو قواعد ملائمة هى قوانين « العالم الممكن » نفسه كما يراها المؤول أو كما ينبغى أن يراها .

إن قراءة « فقهاء الظلام » تمدنا بمادة غنية من حيث مرجعيتها الثقافية والفلسفية والاجتماعية ، وهى مادة لانتصور أنها موجودة فى حالة فوضى ، وحتى لو كانت كذلك لوجب علينا أن نمنع عنها الفوضى حتى يتم الفهم ،ولو باصطناع علاقات بين عناصر الفوضى ، بحثا عن « منطق » كفيل بحضورها في عالم واحد ؛ ومعنى هذا أن استبعاد « الفوضى » ضرورة لكل تأويل ، وأن التأويل عليه أن يسيطر على عناصر التشويش والتناقض حتى لاتبقى الفوضى مجرد فوضى ، واللا منطق عبثا وثرثرة .

وهنا لكى يقوم « التأويل » ولكى تنتظم دوائر التفسير وتبرز «العـوالم الممكنة » لاغنى عن عمليتين ضروريتين ، انشغل بهما علم التأويل الكلاسيكي وهما : عملية الترتيب وعملية الترجيح .

عملية الترتيب وما تتضمنه من تصنيف وتمييز وتقدير هي التى تفتح إمكانيات فعل « التأويل » ووجود « العوالم » ، وأما عملية الترجيح فهى التى تغلب إحدى الإمكانيات أو عددا منها لتشخيص العوالم وتسميتها .

عندما نقرأ «فقهاء الظلام» فإن قراءتنا ستظل مجرد « مطالعة » إذا لم تحتكم إلى فعلى الترتيب والترجيح ، وبدون هذه لن تصل إلى مستوى التأويل ، ومن ثم علينا أن نتلقى مايصلنا من النص وأن نسيطر عليه اعتماداً على العمليتين ، وإن كنا مبدئياً قد نقر بأن النص الروائى لايقول شيئا واحداً أو مقصوداً أو منسجما ، وأن لا قصد له سوى أن يكون إبداعيا ، وتخيلا وحلما إلخ ، وأن مثل هذه القراءة هى دائما قراءة خاصة ، وناتجها مشروط بما يمتلكه المؤول من رصيد سبقت الإشارة إليه . .

إن رواية «فقهاء الظلام» تفرض نفسها على القارىء ـ أتحدث عن نفسى ـ باعتبارها تشكيلا لعالم مخالف لعالمه ، « لعالم » مركب من عوالم ممكنة ثلاثة ، تشتغل وتتداخل في عالم ممكن آخر أوسع ، أحد العوالم الثلاثة يمكن أن أصطلح عليه بأنه عالم « العقل » ، والثانى أسميه بعالم « الحمق » ، والثالث أصفه بأنه « عالم الخارق » .

١ ـ عالم « العقل »

عالم يصنعه العقل المدرك الواعي المحتكم إلى المنطق والعلل ، ويرفض التناقض ؛ عالم به نستطيع أن نميز حضور العالمين الآخرين . .

وهذا العالم يسيطر على « النص » ويمكننا من الحكم على ما به من عناصر « خارج » العقل . بحيث يمدنا بحقائق وفلسفة يتبناها (المؤلف) ومواقف من الحياة والموت . وتمثلات لحياة الكائنات ، ومشاركة تقمصية لوجودها وأفعالها .

إن عالم العقل هو الذى يصنع النص كتخيل ويجمع بين مانعتبره غير واقعى ، ومتناقضا وخارقا ؛ عالم بقدر ما يحكم النص فهو يبث عناصره داخله . .

ودون الدخول فى تفاصيل الصنعة الروائية ، ووجهه نظر الراوي . (لأن مثل هذه التفاصيل هي متعلقة بالمعرفة المعقولة التى توجه كل إنتاج ثقافى) . فإن

مايهمنا هو ما يصنعة النص كعالم معقول ، وكيف يعطينا عناصر لترجيحه ، حتى نقول إن النص قابل للفهم والحوار .

وهذا العالم الممكن ، هو الذى يبرر للمؤلف ـ السارد أن ينعث شخصياته بالحمقى .

كما يسمح لشخصياته أن تمارس مواقف تعتمد فيها منطق العقل لتفهم مايجرى أو تنتقده أو تستغرب منه .

● « لن تصدقوا ماسنقول ، نحن لم نصدق الأمر بعد » الرواية ص ١٧ .

● سنخلق حكاية معقولة (. . .) أتصدقين كل ما جرى ؟ لم نصدق بعد ، فلنتحايل على هذه المحنة » ص ٨٣ .

● لن تفهما ما سأقوله ، لأننى لم أفهمه بعد ، لكننى أرجو أن تستلما للأمر» ص ٢٢ .

٢ ـ عالم الحمق

عالم يمكن أن نتصوره لدى « الآخر » ونفهم مايحدث فيه ونصدر عليه أحكاماً ، حول لا معقوليته ، يحرك فينا نوازع السخرية تارة والإشفاق تارة أخرى ، لكننا نفهم مايجرى فيه ونسنده إلى ذات يرجع إليها ، ونسلم بأنها ـ سواء أكانت ذواتاً بشرية أو غيرها ـ لاتعى ماتفعل وليس عليها أن تراعى « المنطق المعقول» في سلوكها .

وهذا العالم يحتضنه النص ويتولى تقديمه عبر عدد من الملفوظات والقرائـن والصور والأفعال ، ويوهمنا بأن هو « العالم » الذى نواجه بكل مكوناته ، لكنه ليس سوى لعبة من لعب « العقل » عندما يربط بين « وقائع » مستبعدة فى عالم « العقل » المنطقى ـ الواقعى ، وكأنها وقائع تحدث فعلا بشهادة العقل نفسه .

وعالم الحمق بهذا المعنى ، جزء لايتجزأ من تكوين الواقع ـ الطبيعية ، ولا يمكن استبعاده ، لأنه ببساطة الوجه الآخر لعالم العقل ، إذن عالم الحمق يحتوى البشر والحيوان والنبات والجماد .

● « الحمقى الذين قبلوا الاشتراك في هذه الرواية » ص ٥ .

● « لقد حاول عقدي طول الربيع الذى تلى حماقة الثلج الكبيرة » ص ١٣٢ .

● « ماذا فعلت بالشجرة ؟ وأردف « سأطفئها » ثم ركض إلى جذعها مشمرا عن قمبازه رافعا إحدى رجليه ـ كما يفعل الكلب حين يتبول ـ وتبول . . » ص ١٥٠ .

● « فقد حاول الغصن أن يركض وحده إلى تربة أخرى . . » ص ١٣٨ .

● « فقد علت النباتات دون سقاية أحد أو رعايته ، متهيئة لموعدها الأحمق وحروبها الحمقاء في كل مكان . . . » ص ١٥٨ .

● « والله أحسنا أن السيارة الكلبة تدبر له شيئا . . » ص ١٩٦ .

● «حكاية الجد الساكن في الصندوق . . » ص ١١٨ الخ .

عالم الخارق :

وهو عالم إن كان من صنع « العقل » ويتموضع ضمن مقولاته وآلياته ، إلا أنه يدعونا إلى ترك هذا العقل وعدم الاتكال عليه في فهم مايحدث : لأن عالم الخارق يضع هذا العقل في حيرة واندهاش واستغراب كلما وقف إزاء هذا العالم الخارق : إنه العقل إذن يتمرد على تاريخه وضوابطه لكى يخلق « أحداثا » غير طبيعية بتحريف الطبيعة نفسها . رجوعا إلى قوانين لايمكن للعقل والعلم أن يبدى فيها رأيا أو على الأقل رأيا حاسما . . إنه عالم ممكن يفتح التأويل على مصراعيه ويفتح أمام التناقض إمكان التجاور والتفاعل ، ويفرض علينا الوقوف في حالة تردد وتشكك دون أن نكذب أو نصدق ، ويحرك فينا « نماذج » تخيلية شبيهة بما يتركب لدينا لحظة « الحلم » فإذا أفقنا منه كان علينا أن نحكم بأنه ذو معنى ومغزى ، وإن ظهر في صيغة لاتصدق ، فهى لاتكذب ، وعلينا أن نؤول ، لكن من ذا الذى يملك اليقين .

عالم الخارق إذن ليس مطابقاً لعالم العقل . ولا لعالم الحمق . . ولكنه متجاوز لهما ، لايمكن الوصول إليه من خلالها . . ولكنه موجود ويجب التسليم به حتى وإن ظنه العقل أنه كذبة ، وصدقه عالم الحمق ؛ عالم يسمح بوجود ظواهر من قبيل :

« الوليد الذى يختزل السنوات كل ساعة . . » ص ١٥ .

« كانت عاصفة من الزرازير تنطلق من تحت عباءة بيكاس فترتطم بالصبى

الذى تكور على نفسه من المباغتة وإذا هدأ رفيق الأجنحة الصاخب ، فتح كرزو عينيه على مهل فلم يجد بيكاس ، بل رأى عاليا سربا أسود يمضى في اتجاه الشمال » ص ٨٦ .

« لم أسمع أن أحداً بنى بيتا واحداً ما بين القريتين فكيف تضيق المسافة ؟ أو تقترب القريتان إحداهما من الأخرى ؟ . .

رد بيكاس وأضاف : « سأباعد بينهما لتعود المسافة إلى حالها الأولى » ص ١٠٦ .

ماحدث للرجل الذى نبت الخرشوف في جسده ص ١٨١ .

صورة الأصابع النباتية في الأرض ص ١٣٩ .

حكاية المفتاح الذى ظل يكبر حتى غدا في ثلاثين سنة أطول من قامة رجل ص ٢٢ .

ظهور غلاصم على أعناق الرجال ص ١٦٩ .

٤ ـ تلك العوالم الممكنة هى عوالم مكونة لعالم آخر أوسع منها ، فهى موجودة في النص متداخلة حيناً ومتجاورة ، ومتعاقبة من خلال ما يتعلق بها من « أفعال » وهذا العالم الآخر هو بدوره عالم يجب تصوره وبناؤه وصوغه ، حتى يمكننا من قبول وجود عالم العقل والحق والخارق . وقد يتبادر إلى الذهن بأن هذا العالم ، لما كان روائيا هو إذن عالم التخييل ، وكل تخييل مستوى من مستويات « الحلم » غير أنه يمتلك اتساعا وتنظيماً ، ويحترم منطقا يتصرف بالأحداث وإعادة ترتيبها دون أن يلغى « تاريخها » وارتباطاتها . ورغم أن « التخييل ؟ يتماهى مع « الحلم » أحيانا ، فإن لغة الحلم تبقى مختلفة ، وتركيبه وشكل انتظامه يعطيانه إطاراً لا يتناسب مع المكونات التى ذكرناها . . وخاصة أن الحلم يلغى « التاريخ » ويتحاشى الاخبار ، ويميل إلى الإخفاء والتعويض عن شىء آخر . أو الإيحاء برغبة ما . . وهذه خاصيات إن توافقت مع بعض خاصيات تلك العوالم الممكنة ، فهى لاتصلح أن تجعل من « الحلم » إطاراً تنتظم فيه .

وهنا نحن بحاجة إلى إضاءة أخرى نستمدها من النص الروائى . وهى إضاءة يسعفنا بها : مادام يتحيز بها كنص سردي ، ويقدم حكاية ـ وكل حكاية إخبار وتاريخ ووقائع ـ ويستعيد « زمنا » ما أو يصنعه أو يعيد بناءه . . . ولذا فإن النص الروائى ، عندما يكتمل ، يصبح « ذاكرة » تجمع ثقافة الروائى

وتعبر عن قدرته في التخييل والحلم وأيضا تكشف مهارة « العقل » وهذه أشياء لاتجتمع إلا في عالم هو عالم التذكر أو « الذاكرة » وفي الذاكرة فقط يمكن أن يستعاد زمن مضى ، ويعاد سرده ، ويمكن أن يتلاقى فيه ما لم يلتق في المكان الواحد والزمان الواحد ويمكن أن تختلط وأن تشابه الصور وتعايش كما يمكن أن تسقط منه أشياء وتشوه وتكتسي حجما ليس حجمها الأصلي .

ونحن عندما نمارس فعل القراءة ويتحقق لنا الحد الأدنى من الفهم نعمد بدورنا إلى تشغيل ذاكرتنا : ويحدث لدينا حوار بين ذاكرتين كلتاهما مملوءة بنماذج صور وأخبار وأحلام ومواقف ، وبدون استعمال الذاكرة يستحيل الفهم بقدر ما تستحيل كتابة النص نفسه .

وفى « فقهاء الظلام » نلمح تجليات لأنواع من « الذاكرة » ، فهناك ذاكرة الشخصيات التى تتحرك داخل القصة ، وهناك ذاكره « الكائنات النباتية » ، وهناك ذاكرة « الحياة » كما يتقمصها وجود « بيكاس » وذاكرة للأشياء أيضا .

ومن ثم فإن مركز « الحكى » ـ السرد ـ عادة ما يرتسم كدوائر حول هذه الذاكرة أو تلك ، لتمكننا من متابعة العوالم الممكنة السابقة . .

وتبعاً فإن موقع السارد ـ الروائى . يعيش داخل تلك « لعوالم » ليقدم شهادة من موقع المشاركة ، فهو يستعيد أكثر من حدث ، ومن رؤية تستوعب ما يحدث ، ولايفوته سر ، يعيش في الرحم مع الكائن الآتى ، ومع من يمارس حياته فوق الأرض ؛ عصافير ، شجرة زيتون . أماكن ، بئر ، أشباح البشر . .

ويقدم شهادته وكأنه يتفرج على « شخصياته » بالغوص في ذاكرتها وبعين تتفهم كل تلك العوالم الممكنة ، كذاكرة تعنى ذاكرة الآخرين .

صمت يلف ذاكرة الحيوان » ص ٥٧ .

الذاكرة هى الحرية . الحرية ؟ ص ٥٧ .

أيمكن للذاكرة أن تستعيد الألم حرفيا ؟ . . . يسأل السابح نفسه : « نبتة كنت ، نبتة إذا . . . » ص ٤٩ .

لن تقارن برينا في ذاكرتها المستديرة كفوهة البئر . . . » ص ١٣٩ الخ .

وهذه الذاكرة الناظمة لكى نقترب منها ونأخذها كوجود منتج للمعرفة والصور والأحلام والحوادث ، تحتاج منا أن نلاحق حركتها وضبط قرائن مقنعة

بأنها تهيمن على « العوالم » السابقة ؛ وتسمح لنا بأن نرد إليها ما صدر منها وأن نتفهم كيفيةَ صدوره .

وبالطبع - روائيا - يتعذر إنجاز نص روائي بدون ذاكرة ، فالرواية من حيث كونها سرداً « لقصة » فهى نتيجة ذاكرة ما تتجسد عبر اللغة وأواليات السرد ، ثم إن التخييل ، لحظة كتابته والتعبير عنه يبقى تجسدا فعليا لعناصر مختزنة فى مكان انتقل إلى النص فأصبح تثبيتا له كفعل تذكر منجز يوهم بنفسه كفعل إخبار أو مشاهدة ؛ لكن الذاكرة التى نبحث عنها ليست هذه بالضبط ولكنها ذاكرة نوعية متعلقة بذاكرة الراوى الذى يمزج بين ذاكرات مختلفة - ومختلفة ، بحيث مكنته من أن يتوافق فيها مع الخارق والمعقول والأبله ، ليصنع منها ذاكرة من نوع آخر تستعصى على كل تقبل مباشر ، وتستدعى ترجمتها بدورها ؛ إذ لا يعقل أن ننسب إلى ذاكرة الروائى تبعات الوجود فى تلك العوالم معا ، ونقول تبعا ان ذاكرته مطابقة لذاكرة « شخصيات » تلك العوالم . . لكن مع ذلك ، نظرا لكونها شخصيات تعايشت في النص ، ووجدت ترجمتها في لغة الراوى ، فإنها ليست بعيدة عن ذاكرته الشخصية . . أي لابد أن يكون هناك مجال مشترك ، مجال معرفى - ثقافي يرتبط بدون شك بتجربة الكتابة والقراءة من جهة كونهما منفتحين على تجربة المعيش نفسها .

وهنا يستحسن أن نتساءل كيف شكل الروائى ذاكرته . وكيف شغلها ؟ وما هى عناصر هذه الذاكرة ؟

لقد تشكلت هذه الذاكرة عبر لعبة ماكرة ، عبر خلق راو يعيش بذاكرتين ، ذاكرة العاقل - العالم (عالم العقل) وذاكرة الطفل (الذى يرى ، عالمه من منظور صور الطفولة (حمق) . وعبر هذين الذاكرتين نتجت مجموعة وقائع صنعها العقل وصور الطفولة فكان الخارق المحير .

ومعنى هذا أن دلالة المتخيل أصبحت تأويلا لمعنى مايظهر لدى العقل (العالم بالحياة والتاريخ والناس) ولمعنى مايظهر لدى طفل يرى العالم دون ثقافة ، فيخلط بين حركة المكان والزمان وحقيقة الأشياء التى تملأ عالمه فينفخ فيها من روحه وبصره وخوفه ويرى أحلامه وأوهامه وكأنها متحققة فعلا .

إن الذاكرة هنا هى ذاكرة مسكونة بشخصية مزدوجة تعيش زمن العقل ممتزجا بزمن الطفولة وعبرها ترى العالم أحمق وتراه عاقلا يميز نفسه عن الحمق

(الروائى العاقل) . لكنه لايدرى كيف يغالبه ويرى الخارق المدهش دون أن يرفضه (الراوي الطفل) .

ولأن الذاكرة مصرة أن تكون هكذا فقد تمكنت أن تصنع تخييلا روائيا ممتلئا بالمعنى ، يبنى نفسه كدلالات قابلة للتأويل . والتأويل المتعدد .

لكن ماهى هذه الدلالة تحديداً ؟

من يجرؤ أن يحدد دلالة نص تخيلي روائى ؟

ليس علينا إلا أن نؤول ، أن نفهم ، ثم نبحث عن المعنى الذى يدخل ضمن دائرة المشترك بيننا وأن تكون الدلالة نابعة من هنا . دون إلغاء دلالات أخرى ممكنة ؟

لكن مع هذا أجد أن مايترتب عن فهمي للنص ـ بناء على المقدمات المعتمدة في القراءة ـ هو ما أصفه كأطروحة فلسفية عن الحياة : أطروحة لا يعتمد فيها الروائى مقدمات فلسفية وتصورات نظرية أو مفاهيم مرجعية محددة ، ولا منهجاً . . لكنه يرجع بالفلسفة الى نقطة يلتقى فيها ماتعودنا أن نهمله وأن نهمشه ، أو على الأقل تعودنا أن نعزل بعضه عن بعض :

إن الحياة هنا ـ ليست ممكنة بالعقل ، وحده ، وليست مجرد حمق وليست مجرد طفولة (صور طفولية) وليست أيضا هى ما كان أو مايجري ؛ إنها تجربة لاحدود لها ، تجمع كل ما سبق ، لأنها حاصل تناقضات غير محسوم أمرها ، تكرر نفسها بأشكال غير متناهية وبصور مختلفة لتبقى متجاوزة لنفسها . فلا فرق بين الموت والحياة ، بين الماضى والحاضر ، بين الطفل والعجوز ، إنها سباحة فى ماء ، ماء لزج ، ماء المطر ، ماء الدم ؛ يجرى في الرحم وفي الظلام ، وعلى الأرض ، ويتدفق . . . بمعنى آخر إن الحياة نتيجة تداخل العقل والحمق ، وهى بذاتها فعل خارق لابد أن ننغمر فيه بدون حدود مصطنعة : فلسفة يصنعها التخيل عبر اصطناع تداخلات بين العوالم الثلاثة بترجيح « عالم الذاكرة » على الموجودات والغوص فى ذاكرة كل موجود ، لكى تنعدم الفوارق التى صنعها عالم العقل وحده أو عالم الحمق وحده . . فالحياة لاتعرف هذه الفروق ، وهكذا يمكننا أن نقبل أن يفكر النبات ويتذكر . وأن يفهم ، وأن يكون الإنسان قريبا منه ، لأنه بدوره حيوان . .

● هامسة إلى نفسها بكلام لايفهمه سوى النبات . . . ص ٢٠٢ .
● بحسب ماتفكر شجرة الزيتون . . . ص ٢٠٢ .
● ينصرف إلى تأملاته كعادة النبات ـ من الحكمة من أن تكون الفاكهة سببا للحروب . . » ص ١٣٨ .

ان الحياة إذن مجرد دورة فالدورة دورة سواء اكتملت أو لم تكتمل . . . تتداخل عناصرها :

● الجد / الابن الحفيد .
● الحيوان ـ الإنسان .
● الماضى ـ الحاضر .
● الولادة ـ الموت (القتل) .
● الإنسان ـ النبات .
● النبات ـ الحيوان .

حياة لايمكن أن تجتمع دورتها إلا بوجود ذاكرة أشبه بدفتر مكتوب من قبل . .

بين الحوارية والمناجاتية في سرد حسين

أحمد السماوي

(١) بين الحوارية والمناجاتية :

يعود اكتشاف هذين المفهومين إلى ميخائل باختين ، في إطار دراسته لإنشائية دوستويفسكي . وقد أصبح هذان المفهومان ـ منذئذ ـ علامة فارقة في نظرية الرواية يعود إليهما الباحث كلّما عنّ له تحديد علاقة السّارد بشخصياته من ناحية ، وبالمسرود له من ناحية ثانية . وقد تبينّ لباختين أنّ «دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات»[١] ، هذه الرواية التي لم يكن «بإمكانها أن تتحقّق إلاّ في العصر الرأسمالي ، وبالذات في روسيا، حيث ظهرت الرأسمالية بطريقة مفجعة تقريباً»[٢] . ورؤية دوستويفسكي الأشياء على أنّها متعايشة متجاورة متزامنة هي التي قادته إلى إصباغ «الطّابع الدرامي في المكان حتى على التناقضات الداخلية وعلى المراحل الداخلية لتطوّر إنسان واحد، ، حاملاً أبطاله على أن يجروا مناقشة مع أشباههم وصنـوانهم»[٣] . وذاك هو لبّ الحواريّة ، لذلك ، فقد اشتملت «رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات على تباين لغويّ ، أي على أساليب لغوية متنوعة ولهجات اجتماعيـة وإقليمية ورطانات مهنية»[٤] . وتوجد على النقيض من الحوارية هذه ، المناجاتية ، وهي تلك التي يمثلها في روسيا ليف تولستوي الذي لم يكن «ليتجادل مع أبطاله وليتفق معهم . إنما هو يتحدث عنهم ، لا معهم . والكلمة الأخيرة هي من نصيبه هو»[٥] . ولعلّ تولستوي في ذلك يسير على نهج الرواية المناجاتية في الغرب ، فقد رسّخ الاتجاهُ العقليُّ الأوروبيُّ المبدأ المناجاتيّ هذا وقوّاه وغلغله في كلّ مجالات الحياة الأيديولوجيـة في العصر الحديث ، خصـوصاً في عصر التنوير[٦] . ولم يسلم الاتجاه الاشتراكي الطوباوي من الخضوع لهذا المبدأ

المناجاتيّ نظراً إلى إيمانه بالسلطان المطلق للأيدلوجيا . فالوعي الواحد ، ووجهة النظر الواحدة ، هما ، في كل مكان ، الناطق بلسان أي وحدة متصوّرة[٧] . فهل تنسجم رؤية طه حسين للعالم من خلال سرده مع هذا الاتّجاه المناجاتيّ ؟ أم هل هو يماسّ الاتجاه الحواريّ دون أن يطوله ؟

إنّ الجواب عن هذا السؤال يقتضي تبينّ مظاهر كلا الاتجاهين في نصّه السرديّ. وذاك هو وحده الكفيل باستخلاص النتائج بأكثر ما يمكن من الموضوعيّة .

أ. المناجاتية أو أحادية الصوت :

لقد سبق الالماع إلى أنّ هناك نصوصاً حسينيّة يتعاون على إنجازها السارد من خارج الحكاية والشخصيّة/ الساردة من داخلها كما في الرّوايات المتعدّدة المستويات سواء بنيت بناء تضمّن (أحلام شهرزاد) أو احتوت رسائل تتبادل (أديب) و(القصر المسحور) . غير أنّ لغة السردة أوّليّين أو ثانويين ، في مختلف النصوص ، واحدة لا تكاد تتميّز فيها واحدة عن أخرى ؛ ممّا يعني أنّ وراء هؤلاء السردة جميعاً كاتباً واحداً هو حسين . ومن اليسير على من عاشر نصّه السرديّ أن يتبينّ لغته الخاصّة التي يتوفّر عليها السردة والشخصيّات معاً . وهيمنة السارد على سائر شخوصه ، في مستوى التلفّظ ، تؤكد الطّابع المناجاتيّ لتعامله معهم . ويكفي للبرهنة على ذلك عقد مقارنة بين تلفّظ كلّ من الشخصية والسّارد . فزنوبة في «دعاء الكروان» أمّيّة . ولكن خطابها لا يختلف البتّة عن لغة الساردة الخاصة . ففيه تماثل دالّي وآخر مدلوليّ وترديد علاميّ ، تماماً كما في لغة الساردة في غير المقطع الذي ورد فيه خطاب زنوبة . تقول : «أخرجتِ سارقة ؟ أم خرجتِ لسوء العشرة ؟ أم خرجتِ للكذب ؟ أم خرجتِ لكثرة الصّياح ؟ أأغضبتِ سيّدك ؟ أم أغضبتِ سيّدتك ؟ أم أغضبتِ بنت المأمور ؟ أم أغضبتِهم جميعا ؟ . . . وأنت تخرجين في الوقت الذي يستعد فيه البيت للأفراح والليالي الملاح ، وتنزلين عما كان يحق لك أن تطمعي فيه من العطايا والهبات»[٨]* .

وتلفّظ زنوبة بمثل هذا الكلام لا يقل غرابة عن تلفّظ البطلة / الساردة آمنة وهي تروي تاريخ الإقليم وتطور العمران البشري فيه[٩] . أبلغت هذه المرأة من المعرفة ـ وهي العصامية ـ ما يؤهلها للتعبير بمثل تلك الدقة عن معارف تتطلب تخصصا ؟ إن تعذّر ذلك لا يعني ضرورةً حضور الكاتب وراءها يتصرّف في مقالها ، شأنه مع غيرها من السردة الآخرين . ولعل ما يؤكد حضور هذا الكاتب وراء سردته وقوع الجميع في نفس الخطأ اللغوي ، وهو إيراد (أن) ، الموصول الحرفي ، بعد أداة التمني (لعل) في حين أن ذلك مرغوب عنه إن لم يكن عديم الجدوى تماما . قال سارد «على هامش السيرة» : «قال رجل من أصحابه : « . . . ولعل مصرعه أن يكون أشد من مصرع صاحبه ترويعا للنفس وتمزيقا للقلب»[١٠] .

واتفاق السارد مع الشخصية في «الكلام» بالمعنى السوسيري للكلمة ، يعتبر بالنسبة إليه اختباراً لا محيد عنه . فالشخصية ، إذا ما تكلمت ، ليس لها أن تتكلم إلا في لغة السارد الخاصة ، حتى ولو اقتضى ذلك ترجمة للملفوظ من العامية إلى الفصحى ، مثلما فعل سارد «الأيام» عندما نقل ملفوظ الشيخ وهو يشتم ويلعن . ولم يكن هذا النقل ليسلم من عيوب لعل أبرزها إفقاد الملفوظ حرارته وتذويب كل ما فيه من لهجة مخصوصة . يقول : «وإذا الشيخ قد ثار وفار ، وأرغى وأَزْبَدَ ، وصاح بملء صوته : «يابني الكلاب ! أتريدون أن تخربوا بيت الرجل !»[١١] . فنقل هذا الملفوظ من العامية إلى الفصحى ، وفرض التقعّر على خطاب الشيخ أفقدا الخطاب ميزته ومنعاه من أن يؤدي دوره في إبراز الغضب من ناحية الباث والضحك من ناحية السامع .

كل هذا يجعل من وعي السارد الوحيد ، ومن لغته الأحادية ، ميسما للنص السردي كله أيّاً كان نوع الخطاب الذي يتجلى فيه .

ب ـ الحوارية أو تعدد الأصوات :

إن هيمنة السارد على سائر شخوصه عن طريق توحيد لغتهم مع لغته لا تنفي حضور وعي مناقض في النص السردي فليس بالإمكان تصوّر وحدة في الرأي مطلقة بين الشخصيات من ناحية ، وبينها وبين السارد من ناحية ثانية . فهل يعير الساردُ هذا الوعي المختلف قيمة ؟ أم هل هو يمتصه لينسجم مع وعيه الانسجام الكلي ؟

إن أحادية اللغة هي سمة الخطاب السردي الحسيني سواء كان خطابا مُسرَّدًا أو منقولا . والحفاظ على هذه الأحادية اللغوية جعل السارد يضحي باختلاف اللهجات واختلاف الوعي المحمول في اللغة ، إلا أنه لم يكن ليقدر على طمس الآراء المخالفة التي تعبر عن نفسها بشكل صارم ؛ فهو يدع لها إمكانية الظهور على شرط وحيد أساسي هو أن تلتزم بأحادية اللغة السابقة الذكر . فللشخصية الفكرة وللسارد التعبير ، تماما كما كان الأمر بين الأستاذ الإمام محمد عبده والشيخ جمال الدين الأفغاني في بناء «العروة الوثقى». فللأول العبارة ، وللثاني الفكرة ، وإن كانت اللسانيات اليوم تستبعد كليا هذا التفريق باعتبار أن الفكرة وجه والعبارة قفا . والسارد ، يبدو ، بصنيعه ذاك ، مقايضا الشخصية تعبيرها عن وجهة نظرها . والأمثلة على هذا كثيرة في النص السردي الحسيني . ففي «أديب» ، أفسح الساردُ المجال لصديقه البطل كي يتبجح في صوت مرتفع ، بوقاحته ، في وقت أعلن فيه هذا السارد أن «طبيعته كلها تثور للجرأة الوقحة التي كان يقدم عليها صاحبه في غير تكلف»(١٢) . يقول البطل : «فإني ، ياسيدي ، خليع ماجن ، ما أرى في ذلك عيبا وما أشك في أني عظيم الحظ منه . . . فقل إني وقح في السر ، وقل إني رجل لا حظ له من حياء ، فأنت إن قلت ذلك لم تعد الحق ولم تؤذني»(١٣) .

وشبيه بهذه الخلاعة يُعْلَنُ عنها صراحة ، دعوة الشخصية إلى معاقرة الخمرة دونما تدخل من السارد باللوم أو التقريع ، لا لأنه واع بأن الشخصية مسيحية يحق لها شرب الخمر ، وإنما اقتناعا بحقها في الإعلان عن رغبتها مهما ضادت

هـذه الرغبة المألوف الأخـلاقى ، ومجـرد السـكوت عـن الشخصيـة تعلي من شأن «السلبي» مظهر من مظاهر الحوارية . يقول كلكراتيس مخاطباً حاكم المدينة : «والآن فادع اماءك إن شئت ، . . . . دينوزوس على ما بيننا من اختلاف الرأي»[١٤] . ففي هذا الملفوظ يتقدم به كلكراتيس في آخر المشهد الأول من الفصل الأول (الفيلسوف الحائر) يتأكّد مفهوم تعدد الأصوات وتعايشها لا تضاربها واقصاء بعضها بعضا . فالسارد لا يرى حرجا في ترك الشخصية تقول ما تقول ، والشخصية تُقْبِلُ على الخمر دون أن تكون عنها راضية .

وإحجام السارد عن التنديد بمن يعاقر الخمرة ويدعو إلى شربها هو منه اقتناع بحقها الشخصي . كما أن اعطاءه الكلمة لمن يريد أن يعلي من شأن موقفه ويعلن عنه صراحة ، تقدير منه خاص لمن يرى رأياً مخالفاً . ولعل ورود مثل هذا الموقف في «على هامش السيرة» ينسجم مع البعد العام لهذه الرواية حيث الدعوة إلى القبول بالآخر وتجسير العلائق معه : «قال أندروكليس : هذا كلام يقال ، وما أستطيع أن أومن لهذه القوة حتى أراها . وما أستطيع أن أذعن لها حتى أرى أثراً من آثارها أو مظهراً من مظاهرها»[١٥] .

واكتفاء السارد بمجرد النقل لحوار الشخصيات وامتناعه عن التدخل فيه إلا من حيث إعطاء الكلمة لهذه أو لتلك ، مظهر يعزز فكرة الحوارية من حيث هي قبول بالرأي المخالف وتسجيل له من أجل تفنيده أو تزكيته . يقول السارد عن رؤوف في «ما وراء النهر» : «قال رؤوف نعم ! ماتت خديجة ، قتلها أخوها انتقاما لشرفه فيما يظهر ، كأن لأمثال هؤلاء النـاس شرفاً تُـراق في سبيله الـدماء . . . لقـد تغيرت الـدنيـا ، وفسـد النـاس ، وهبت عـلى هؤلاء البائسين . . . ريح . . . علمتهم أن لهم شرفاً ، وأنهم يستطيعون أن يغضبوا لهذا الشرف ، وأن يسفكوا في سبيله الدم ، ويتعرضوا في سبيله للموت»[١٦] . فهذا التهكّم من الفقراء وامتهان كرامتهم يعرضهما السارد دونما تعليق . وهو ، إذ يفعل ذلك ، لا يشاطر رؤوفاً الرأي ، وإنما هو يثبت أن مثل هذا الاقتناع لدى الأثرياء المترفين موجود . ويدعم إعطاء الكلمة للشخصية موقف الحياد الذي يتخذه السارد إزاء آرائها في ترسيخ مفهوم الحوارية . فاحترام السارد

منظور الشخصية وهي تروي قصة هو منه اعتراف بحقها في الاختلاف عنه ، حتى ولو كانت اللغة التي تستعمل هي عين لغته . غير أن هذا الاحترام لرؤية الآخر محدود حضوره ، ولذلك هو يلفت الانتباه . ففي «أديب» ، يمثل استعراض السارد رسائل صديقه البطل شكلاً من توفير الظروف لتعدد في الأصوات جليّ ؛ وكذا الأمر في «على هامش السيرة» حيث لم يشأ السارد أن يستأثر برواية كثير من القصص الوارد ذكرها في التراث ، وإنما هو أحال الكلمة فيها لشخصيات سردة ترويها حسب منظورها الخاص . فنبأ وضع محمد «قد أذاعه رجل من أهل الظواهر ، شغل به الناس ، وتناقلوه . وكان هذا الرجل طلبة أهل المسجد»(١٧) . وإعطاء السارد الكلمة لشخصية مغمورة كهذه تروي خبراً طريفاً كوضع محمد ، يدل على رغبته الذاتية في الإمحاء لإعطاء الغير فرصته في التلفظ ، وإن لم يعط أحد بعينه الكلمة تم التحاور بين السارد والمحدِّثِ لبيان أنه لا يقدم رأياً إلا متى استشار فيه غيره : «قلت لمحدثي : إن هذا النبأ لعجيب ! فمن لهذا الشيخ العامري بما كان يعلم من أمر إبراهيم وموسى وعيسى وغيرهم من الأنبياء؟»(١٨) .

وإذا لم يكن هناك تعدد في وجهات النظر أو اختلاف في الآراء وتضارب فيها ، فإن من مظاهر الحوارية إفساح المجال للأطروحة ونقيضها على أن لا يتدخل السارد بالتأليف بينهما ، وإنما هو يترك للمسرود له إمكانية البت في المسألة . ففي «أحلام شهرزاد» ، دافعت فاتنة عن جرّها الرعيّة إلى الحرب ، وحمّلتها مسؤولية خنوعها للملوك والسلاطين . وهي ، إذ تفعل ذلك ، لا تنسى أن تعبر عن شقائها بتعذيب الرعية وتحميلها تبعات نزوات لا ربح لها منها . ولعل إيراد الساردة الثانوية «شهرزاد» حوار فاتنة وأبيها «طهمان» بمثل تلك السعة دليل على اغتنامها الفرصة للتأمل في قضية الحرب وآثارها على الحكام والرعية . ولعلها بذلك تعزز فكرة انتماء النص إلى الخرافي حيث تَتَناول قضايا شائكة بالدرس ، لا يتيسر تناولها في الخطاب الواقعي ، كما أثبت ذلك تودوروف(١٩) .

ولهذا الصراع بين فاتنة تصر على الحرب وطهمان أبيها يدعوها إلى الرفق بالرعية ، شبيه في «شجرة البؤس» إذ روى السارد الصراع الدائر بين خالد

وسليم . وهو صراع مصغر لما يدور في المجتمع بين المقبلين على التجديد والمحافظين على القديم . وعدم تدخل السارد بالتأييد أو بالتنديد يدل على أنه عمد إلى تقديم صوتين يتناحران يتمسّك كل منهما بأحقيته في سيادة رأيه(٢٠) .

إلا أن ورود هذا النوع من الصراع في خطاب مُسَرّد دليل على عجز السارد عن التفريط في الكلمة لغيره ؛ وإذا ما فرّط فبشكل محدود ؛ وهو ما يجعل للمناجاتية حضورها القوي في النص السردي الحسيني .

ومظاهر الحوارية التي سقنا ، رغم تعددها النسبي ، حسابياً ، ليست تمثل من المدوّنة إلا القليل . فالمهيمن هو أحادية الصوت ، على مستوى التلفّظ ، وأحادية الوعي ، على مستوى رؤية العالم . ولعل مباشراتية الخطاب التي يلجأ إليها السارد في بعض النصوص دليل على الرغبة الشديدة في تسويد وجهة نظره على أساس أنها السبيل الوحيدة الموصلة إلى الأفضل . ويبدو أن هذا التوجه المناجاتي لدى حسين يعود إلى سيطرة التوجه العقلاني لديه ؛ وهو التوجه الذي فرض في الغرب انتفاء الاعتراف بالآراء الأخرى وما تعرّض له العقل الأوروبي منذ نهاية القرن الماضي من انتقادات نيتشة Nietzsche وكلود ليفي شتراوس Claude Levi -Strauss وميشيل فوكو Michel Foucault وهابرماس Habermas دليل على مأزق التصور الأحادي أو المناجاتيّ ؛ ولعل الفضل يرجع في إيضاح هذا البعد الأيديولوجي في الفن السردي إلى باختين ، انطلاقاً من مقارنته تجربتيّ تولستوي ودوستويفسكي .

المنظور الأيديولوجي :

إن ما انتهينا إليه من هيمنة المناجاية على المحاكاتية في النص السردي الحسيني بعامة يجعلنا مطمئنين إلى القول بوجود منظور أيديولوجي سائد في المدوّنة ، حال فيها ، منبثّ في مظانها . وهذا المنظور يتعلق أساساً برؤية السارد للعالم لا برؤية الشخصيات ، باعتبارها ذات استقلال عن الشخصية الواصلة ؛ فهي قد لا ترى ما لا تراه . وإذا ما اكتفى السارد بنقل آراء الشخصيات دون تعليق عليها أكد حياده وإيمانه بإمكانية وجود رأي مخالف ؛ ولا يعني ذلك النقل بالضرورة تأييداً للآراء أو رفضاً لها : ومن الإنشائيين الذين ركزوا على تبين

المنظور الأيديولوجي للسارد في النص الروائي بوريس أوسبنسكي (B. Uspenski) في كتابه : «إنشائية النظم : بنية النص الفني ونمطيات الشكل الفني» وقد تناول المنظور الأيديولوجي بالدرس في إطار المنظور الروائي بعامة ، وهو الذي يوزعه ، إلى مستويات أربعة : المستوى الأيديولوجي ، والمستوى النفسي ، ومستوى الزمان والمكان ، والمستوى التعبيري(٢١) . لذلك ، فإن تبين منظور السارد من النص الروائي يتم من خلال بنية النص نفسه ، ومن خلال خطاب السارد وتعليقاته المباشرة . وما دامت المدوّنة كبيرة والمواقف متعددة ، فإن الظفر برؤية موحدة للعالم يبدو عسيراً . لذلك سنسعى إلى تلمس هذا المنظور الأيديولوجي في الخطاب السردي الحسيني من خلال مجموعة من المواقف تكثف حضورها في المدوّنة وسنتبين الكيفية التي عرض بها السارد هذه المواقف المختلفة . ويبدو أن الكيفية ليست معزولة عن الموقف بل هي قد تشكله تشكيلاً خاصاً ، وتضفي عليه دلالة لا تكون له إذا ما قدّم على كيفية أخرى ، إذ المباشراتية في عرض الموقف ليست دوماً متوفرة . وتحليل الكيفية قد يوصل ، وحده ، إلى تبين موقف السارد من قضية عرض لها . وهذا ما يجعل الدراسة ذات مستويات ، أولها الموقف خاما ، وهو ذاك المستوى الذي يُشْعِرُ فيه السارد متقبِّلَهُ بأنه يدرس قضية محددة ؛ وثانيها الإعلان المباشر عن الموقف تأييداً أو رفضاً ، استحساناً أو استهجاناً تعديلاً أو تجريحاً . وآخرها فرض استخلاص الموقف على المتقبل ذاته ؛ وهو الطرح غير المباشر لوجهة النظر . وللكيفية ، في هذا المستوى الدور المركزي في تبين الموقف . ولعل أعسر المستويات الثلاثة ، هذا المستوى الأخير ، إذ قد يصعب على المتقبل البت في شأن بعض القضايا خاصة إذا ما نطقت بالرأي المفرد شخصية لا يكون السارد بالضرورة مشاطراً إياها فيه .

أ ـ الموقف خاما :

من القضايا التي يتناولها السارد بالدرس ، قضية التعامل مع النص الأدبي الذي ينتج تخييلياً ، ومن ورائه الكاتب الذي ينتجه فعلياً . ولقد تعرض قاضي

الحكيم في «القصر المسحور» لدور الأديب هذا محاكياً ما قد يراه السارد نفسه . يقول : «نقرر أن من حق الأديب أن ينشيء أشخاصه كما يريد هو ، لا كما يريدون هم ، بل إن من الحق على الأديب أن يتلقى أشخاصه كما يؤديه إليه فنه لا يغيّر من صورهم التي تلقاهم عليها ولا يبدّل»(٢٢) .

والرفع من شأن حرية السارد في تصوير عالمه القصصي ينسجم مع تأكيدات الكاتب ـ وهو يقتحم على سارده عالمه ـ رفضَه الامتثال لقوانين الفن . إلا أن هذه الدعوة المباشرة يكذبها الموقف من الجنون . فقد جاء في أكثر من نص من نصوص حسين استهجان للجنون وتقويم له بالسلب ، مما يعني عدم التماهي ـ في نظره ـ بين الإبداع والجنون ، في حين أن الرومنطيقية قد ثمنت الجنون واعتبرته شكلاً من أشكال الإبداع الذي هو الانزياح والخروج عن المعتاد . ويبدو أن هذا التقويم يعود إلى كون حسين ـ رغم تصريحه برفض القوانين التي سطر النقاد ـ امتثاليّا في سرده . ولعل هذه الامتثالية تعود إلى تثمين حسين للعقل ولو قد تطاول عليه أحيانا كما في النصين الخرافيين «أحلام شهرزاد» و«القصر المسحور» والنص الأسطوري «على هامش السيرة» . تقول ساردة «دعاء الكروان» : «وقد لقيت فيها من الشر كل ما لقيت ، وقد واجهت فيها الموت ، وقد عانيت فيها المرض ، وقد تعرضت فيها للجنون أو لمثل الجنون»(٢٣) . وما دام العقل هو الرفيع ، فكل ما يتعارض معه مسيء إليه . ويكفي أن تصدق الشخصيات السذاجاتِ والترهاتِ كي تنفعل الساردة وتنحي على الشخصيات باللائمة . تقول : «وكانت لها صلة قوية بالجن والشياطين ، تسعى بالرسائل بينهم وبين النساء وتستخدمهم في كثير مما يشغل حياة المرأة الجاهلة الساذجة التي لا تزال تؤمن بأن سلطان الجن على الناس لا حد له»(٢٤) .

وبذلك ، يتضح البون بين ما يعلن عنه السارد من مواقف وبين ما يمارسه فعلياً . وهذا ما يؤكد صعوبة إيجاد الصورة المتكاملة عن منظور السارد الأيديولوجي . فهل يُصَدَّقُ في ما يقول أم هل يُحَاسَب على ما ينجز ؟ وما السبيل إلى تبين وجهة نظره إذا لم يعلنها صراحة وإذا كانت الشخصيات هي التي تعلنها بدلاً عنه ؟

الحكيم في «القصر المسحور» لدور الأديب هذا محاكياً ما قد يراه السارد نفسه . يقول : «نقرر أن من حق الأديب أن ينشيء أشخاصه كما يريد هو ، لا كما يريدون هم ، بل إن من الحق على الأديب أن يتلقى أشخاصه كما يؤديه إليه فنه لا يغيّر من صورهم التي تلقاهم عليها ولا يبدّل»(٢٢) .

والرفع من شأن حرية السارد في تصوير عالمه القصصي ينسجم مع تأكيدات الكاتب ـ وهو يقتحم على سارده عالمه ـ رفضَه الامتثال لقوانين الفن . إلا أن هذه الدعوة المباشرة يكذبها الموقف من الجنون . فقد جاء في أكثر من نص من نصوص حسين استهجان للجنون وتقويم له بالسلب ، مما يعني عدم التماهي ـ في نظره ـ بين الإبداع والجنون ، في حين أن الرومنطيقية قد ثمنت الجنون واعتبرته شكلاً من أشكال الإبداع الذي هو الانزياح والخروج عن المعتاد . ويبدو أن هذا التقويم يعود إلى كون حسين ـ رغم تصريحه برفض القوانين التي سطر النقاد ـ امتثاليّا في سرده . ولعل هذه الامتثالية تعود إلى تثمين حسين للعقل ولو قد تطاول عليه أحيانا كما في النصين الخرافيين «أحلام شهرزاد» و«القصر المسحور» والنص الأسطوري «على هامش السيرة» . تقول ساردة «دعاء الكروان» : «وقد لقيت فيها من الشر كل ما لقيت ، وقد واجهت فيها الموت ، وقد عانيت فيها المرض ، وقد تعرضت فيها للجنون أو لمثل الجنون»(٢٣) . وما دام العقل هو الرفيع ، فكل ما يتعارض معه مسيء إليه . ويكفي أن تصدق الشخصيات السذاجاتِ والترهاتِ كي تنفعل الساردة وتنحي على الشخصيات باللائمة . تقول : «وكانت لها صلة قوية بالجن والشياطين ، تسعى بالرسائل بينهم وبين النساء وتستخدمهم في كثير مما يشغل حياة المرأة الجاهلة الساذجة التي لا تزال تؤمن بأن سلطان الجن على الناس لا حد له»(٢٤) .

وبذلك ، يتضح البون بين ما يعلن عنه السارد من مواقف وبين ما يمارسه فعلياً . وهذا ما يؤكد صعوبة إيجاد الصورة المتكاملة عن منظور السارد الأيديولوجي . فهل يُصَدَّقُ في ما يقول أم هل يُحَاسَب على ما ينجز ؟ وما السبيل إلى تبين وجهة نظره إذا لم يعلنها صراحة وإذا كانت الشخصيات هي التي تعلنها بدلاً عنه ؟

إذ إمعان السارد في ترك المجال للشخصية تعبّر في حماس عن إعجابها أو استنكافها من قضية ما قد يكون مؤشراً على تزكيته إياها فيه . ولعل في ما فعله إزاء القاهرة ، باعتبارها نقيض الريف ، وإزاء فرنسا ، باعتبارها نقيض مصر ، ما يعكس وجهة نظره إزاء المدينة والغرب . فساردة «دعاء الكروان» تقر الأنا المسرودة على إعجابها بلغة أهل القاهرة وتقليدها إياهم فيها : «وكنت أقلّد في نفسي لغة خديجة فأحسنها وأجيدها ، ولكني حاولت غير مرة أن أجهر بهذا التقليد فردعت عن ذلك ردعاً عنيفاً»[٢٥] .

ولعل هذا الردع يعود إلى ما يحمله أهل الريف من استهجان للقاهرة وأهلها ، وإن كان الاستهجان المشوب برغبة حميمة في النسج على المنوال . يقول البطل في «أديب» : «هذه المدينة التي لايتكلم أهلها كما نتكلم ، ولا يعيش أهلها كما نعيش ، والتي يملؤها الفساد ويملؤها الصلاح في وقت واحد»[٢٦]* .

وهذا الاعجاب بالقاهرة ناتج عن شعور بالنقص إزاءها ، تماماً كما هو الحال إزاء الغرب . فترك السارد الشخصية تتبسط في الإعلاء من شأن هذا الغرب ، في مواقع متعددة من «أديب» لا يمكن أن يعكس وجهة نظر مزكية لما يقوله البطل[٢٧] . إلا أن صورة فرنسا الغازية لمصر لا يمكن أن تمحي بيسر من الذهن ، لذلك نجد السارد في «شجرة البؤس» يقر علياً على كرهه الشديد للترك ولكنه يحد من كرهه الفرنسيين . فلهم ، رغم سلبياتهم ، إيجابيات . يقول : «وكان علي يكره الترك كرهاً شديداً ، لا يتصور التركي إلا ظالماً غاشماً . . . وكان يكره الفرنسيين كرهاً شديداً . . . ولكنه كان يحب الدنانير الفرنسية»[٢٨]* . ولعل هذا الحد من كره الفرنسيين يعود إلى كون السارد ظل دوماً تحت تأثير الانبهار بالغرب وبفرنسا بالذات ، تلك التي لم تشوَّهْ صورتها كما شُوِّهَت صورة انجلترا . ويكفي أن نجد بطل «أديب» يدافع عن فرنسا المنكوبة بسبب الحرب كي نكتشف وراءه السارد يقره على هذا الموقف ؛ يقول : « . . . لأنك لم تر فرنسا الفرحة المبتهجة الآمنة لتقيس إليها فرنسا المحزونة المكتئبة الخائفة»[٢٩] .

ورفض الحرب ديدنُ السارد ، فقد ترك المجال لشهرزاد ، في «الأحلام» كي تعلن رفضها إياها لما تجرّه من ويلات على المواطنين ، وللأنا المسرودة في «الحب الضائع» وللبطلة في «الحب المكره» كي تصبّا جام غضبهما على الحربين العالميتين الأولى والثانية . وإفساح المجال هذا ليس إلا اختياراً من السارد مجانيا ، خصوصا وقد تواتر النظر إلى الحرب على أنها عنوان الحرمان والإقصاء والسلب المحض . غير أن الرفض للحرب لا يتخذ دوماً صفة الإطلاق . فلا مقاومة للحرب إلا بالحرب . ولعل في وقوف «شهرزاد» مع فاتنة وطهمان ضد ملوك الجن الغزاة ، وفي وقوف بطل «أديب» مع فرنسا ضد ألمانيا الغازية ما يعكس القبول بالحرب ، على مضض ، على أن يكون ذلك سبيلاً إلى محوها .

وبهذا تتضح أيديولوجيا السارد الأدبية الفنية الاجتماعية السياسية . أما موقفه الأخلاقي ، فيبدو في وئام مع ما سطّره المجتمع من قواعد يسير على هديها . وأكثر ما يبرز ذلك في الموقف من الجنس . فما من مرة عرض له فيها إلا عبّر عنه بما يشي بخجله منه واستهجانه إياه ، ناهيك أنه يستعمل لفظة «الإثم» للدلالة عليه . وهذا ينسجم مع الانتثالية في الفن ؛ حيث القبول بالسائد وعدم التطاول عليه . وأي اتصال للذكر بالأنثى لا يمكن أن يلقى من السارد إلا التنديد والتشنيع . ولعل استعمال «بين الحب والإثم» عنواناً لأقصوصة من «الحب الضائع» كاف وحده للدلالة على موقف السارد المحافظ إزاء الجنس . فقد جاء في هذه الأقصوصة قوله : «كانت هذه المواعيد آثمة لا يقرها الخلق ، ولا يرضاها الدين ، ولا تطمئن إليها أوضاع الناس فيما ألفوا من سنّة وتقليد»[٣٠] . وأي ممارسة للجنس في غير وجه شرعي أو قانوني لا يسميها السارد إلا خيانة وإثماً : «فقدم نفسه الآثمة النادمة إلى الله تائبة نائبة مستخزية»[٣١] . والشعور بالندم لدى الفاعل «الآثم» أي الممارس للجنس في غير وجه شرعي صفة قارّة في النص السردي الحسيني . فبطل «أديب» لم ينفكّ يتألم مما سيقبل عليه من خيانة لزوجته ضرورية عندما يصل إلى أوروبا . يقول : «وكل هذا ينبئني بأني لن أقاوم الحياة الأوروبية وآثارها في نفسي كما ينبغي للرجل الوفي لزوجه أن يقاومها»[٣٢] . وما إصراره على التطليق قبل السفر إلا إنسجام مع روح التقاليد التي يأبى السارد نفسه التطاول عليها . ومن

هذه التقاليد الخجل من ذكر الجنس ذاته . ولذلك كثيراً ما نجد السارد يتحاشى الكلام عنه بصريح العبارة شأنه في «شجرة البؤس» عندما رغب في ذكر الماخور . يقول : «وقد تنازعه نفسه إلى أماكن كانت تذكر له أحيانا من تلك الأفواه الغاوية»(٣٣) . وكلما عنّ للسارد الحديث عن الجنس توخّى طريقة المجاز في التعبير والإيحاء بالفكرة علّ المسرود له يستكملها في سرّه . يقول : «ولكنه رأى ابنة هذا الرجل فتاة كاعبا . . . فلم يرقّ لبؤسها ولم يرحم شقاءها . وإنما اشتهى جمالها وطمع في محاسنها ، وابتغى إليها الوسائل . . . »(٣٤) .

غير أن هذا التكتم عن الجنس واستعمال معجم خاص به هو الإثم والغيّ والخطيئة والخيانة ، لا ينفي وجود نقيض له في النص السردي الحسيني ؛ ولكنه النقيض الذي لا يرقى إلى درجة ضرب المألوف نهائياً . فقد تحدّث سارد «الأيام» عن «الاحتلام» الذي يسبب لطلبة الأزهر صعوبات أهمها التطهر للإقبال على الدرس في الغد . ولئن أسهب في الحديث عنه ، فهو لم يسمّه صراحة بقدر ما كنّى عنه «بأبي طرطور» متخفياً وراء ما يعبّر به الطلبة عنه(٣٥) . أما المراودة عن النفس ، فتكاد تمحي في المدوّنة على ضخامتها ، ولم يجرؤ السارد على نسبة هذا الصنيع إلى إحدى شخصياته إلا في «على هامش السيرة» زمن الفترة أو في «أحلام شهرزاد» في لا زمان بعينه . يقول عن فاطمة الخثعمية : «فإذا فاطمة وحدها قائمة أمامه (عبد الله) ، ترسل إليه من عينيها الحادّتين ناراً محرقة عذبة ، فيها حب لا حد له ، ورغبة لا حد لها ، وحنان لا حد له أيضاً»(٣٦) .

ويبدو أن الخجل من الجنس يعود إلى عمق الرواسب الثقافية التقليدية في تكوين هذا السارد رغم صفته التخييلية ؛ كما يبدو أن ظاهرة الاستثناء قد تواتر حضورها في أكثر من مستوى للدلالة على وقوف السارد في موقعين متناقضين : موقع الراغب في التغيير ، الساعي إليه بصريح اللفظ ، وموقع الراغب عنه المساهم ، بطريقة غير مباشرة ، في تسويد السائد .

ولعل خرق ما انتهينا إليه من استنتاج بشأن البحث في «على هامش السيرة» على ما هو هامشيّ ، أي على ذاك الذي لم يحظ لدى المؤرخين وكتّاب التراجم بالعناية الكافية ، دليل . فقد أبى السارد في هذه الرواية أن يذكر «أُحُدا» ولكنه

ردد ذكر «بدر» مرات عدة : «قال لسياس : «يذكرون هزيمتهم (قريش) حين لقوا صاحبهم لأول مرة ، ففعل بهم الأفاعيل»[٣٧] . وتحاشي السارد ذِكْرَ أُحُد دليل على أنه يمارس الانتقاء في ما يأخذ من السيرة ، ويساهم في تكثيف القصة التي حفّت بمحمد وصنيعه ، فليس له من فعل إلا إيجابي ، وإذا ما أخطأ فسرعان ما يردّه ربّه إلى الجادة شأنه لـمّا مات حمزة فبكاه ؛ وبذلك تصبح النية من وراء الهامشية محدودة الفاعلية ، ما دامت تزكية لروح القصة التي غذّتها كتب السيرة قديما .

ب ـ الرأي المباشر :

يعتبر ما وقع الانتهاء إليه من تبيّن موقف السارد من قضايا الفن والسياسة والأخلاق ، نماذج لما ساد المدوّنة السردية من منظور أيديولوجي ، على اعتبار أن مختلف المواقف تعبر عن رؤية السارد للعالم ؛ وهي الرؤية التي لا تقطع مع رواسب الماضي ولا تنخرط كلياً في المستقبلي . وقد يحلو للسارد ، رغبة منه في تقديم هذه الرؤية جاهزة للمتقبّل ، أن يصرّح بها بشكل مباشر . ولعل الموقف من المرأة هو الذي حظي بالنصيب الأوفر من هذه المباشراتية في العرض . فالزواج بالإكراه هو الذي أثمر شجرة البؤس التي نمت وترعرعت . وما كان ذلك ليكون لو اختار خالد زوجته ولو لم يضطر إلى الزواج عليها بضرة . كما أن إساءة معاملة المرأة هي التي حفزت السارد إلى شجب سلوك الرجال صراحة . يقول في «شجرة البؤس» متهكّماً : «يكفي أن يدعوها فتبطىء في الجواب وإذا هو ثائر فائر يلقي في وجهها كلمة الطلاق»[٣٨] . ويقول : «وهل خلق النساء ، في هذه الحياة إلا لطاعة الأزواج والإذعان للقضاء المكتوب !»[٣٩] .

ولعل التهكم في لغة السارد دليل مشاطرة علنية منه للنساء المغلوبات على أمرهن . كما أن لجوءه إلى المباشراتية في التعبير دليل على أن الاكتفاء بالإيحاء لا يرضيه ؛ مما قد يخرج به أحياناً إلى فنّ المقالة ويبعد به كلياً عن فن السرد . وتتخذ هذه المباشراتية أحيانا صيغة الإطلاق بما يجعلها شبيهة بالقواعد التي يجب الالتزام بها ؛ من ذلك قول سارد «قاسم» : «وما أكثر وسائل الإغراء للذين يبهضهم الشقاء !»[٤٠] وقوله أيضاً : «ومهما يثقل عليهم البؤس ، فإن في

الفعل ضدّه غمزاً ؛ من ذلك قوله في «شجرة البؤس» : «واستباح ما رخّص الله فيه للمسلمين من تعدد الزوجات»[٤٥]*** . واغتنام الناس ما في الدين من يسـر ليحققوا من خلالها مصالحهم الشخصية ، ولتصبح ممارساتهم تقليداً تسير عليه الأجيال اللاحقة هو الذي يستفزّ السارد فيقف طوعاً أو كرهاً إلى جوار المستضعفين ، أولئك الذين يسيء إليهم المستفيدون من الدين شأن الطرقيين والرجال عامة . وما يفسحه السارد من مجال للنساء كي يناقشن الشيخ في «شجرة البؤس» أو يرفضن أوامره دليل على تواطؤ منه معهن وتأييد ضمنيّ لهن . فزبيدة قد رفضت تزويج خالد ثانية بمنى ، وأمّ منى رفضت إخراج خالد من مدينة إلى مدينة . أهو الوعي الممكن الذي يطمح إليه السارد ، رفضاً لاستكانة المرأة للرجل في غير تمرّد ولا خلاعة ؟ تقول أمّ منى : «خلوا بيني وبين الشيخ ، فلئن لقيته لأغيرن من رأيه ، فإن لم أستطع فسأعصي أمره مجاهرة له بالعصيان»[٤٦] .

ولجوء السارد إلى عرض الموقف خاما ، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة يؤكد تصوره للفن السردي الذي لا يُبْغَى لذاته ، وإنما هو مطيّة لتبليغ رأي والإقناع به . ولعل تكثيف السارد الإشارات الموهِمَةَ بواقعية القصص التي يحكي ، وتحليله الظواهر المتعددة تحليلاً طبيعانياً ، يحيلان على تصوّر فكري يعتبر أن فهم الواقع وتشريحه من شأنهما تسهيل عملية تغييره . وإذا اقتضى التغيير تلميحاً ، كان ، وإن اقتضى تصريحاً ، كان أيضاً . والتصريح هو الأغلب الأعم ، إذ يستدعي السارد أحيانا الكاتب كي يُجْمِلَ الرأي بشأن موقف بعينه فنياً كان أو اجتماعياً سياسياً أو أخلاقياً . وأبرز سمة في منظور السارد الأيديولوجيّ أحاديثه رغم اختلاف المواقف وتعددها . فهي جميعها تنتهي إلى أصل واحد هو ذاك الساعي إلى التغيير الحذِرُ فيه في آن . ولعل ضبط السارد حدود التغيير لا يتجاوزها يعود إلى هيمنة التصوّر العقلانيّ لديه ؛ وهو التصور الذي يبرر المناجاتية على الحوارية كما لدى الغربيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

الهوامش :

(١) ميخائيل باختين ، شعرية دوستويفسكي : م.م ص ١١ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .
(٣) ميخائل باختين ، شعرية دوستويفسكي : م.م ص ٤١ .
(٤) المرجع السابق ، ص ٢٦٥ ،
(٥) المرجع السابق ، ص ١٠١ .
(٦) المرجع السابق ، ص ١١٦ .
(٧) المرجع السابق ، ص ١١٦ .
(٨) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١١٦ .
(*) التشديد من عندنا .
(٩) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٤ .
(١٠) طه حسين ، على هامش السيرة ، الجزء الثالث ، ص ٥٠٥ .
(١١) طه حسين ، الأيام ، الجزء الأول ، ص ٩١ .
(١٢) طه حسين ، أديب ، ص ٨٦ .
(١٣) المصدر السابق ، ص ١٠٠ .
(١٤) طه حسين ، على هامش السيرة ، الجزء الثاني ، ص ١٨٣ .
(١٥) طه حسين ، على هامش السيرة ، الجزء الثاني ، ص ١٧٨ .
(١٦) طه حسين ، ما وراء النهر ، ص ١٠٠ .
(١٧) طه حسين ، على هامش السيرة ، الجزء الأول ، ص ١٣٤ .
(١٨) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .
(١٩) طه حسين ، «أحلام شهرزاد» ، ص ص ٥٤٣ . ٥٤٧ .
(٢٠) طه حسين ، «شجرة البؤس» ، ص ص ٣٦٦ . ٣٦٧ .
(٢١) انظر مزيد تفصيل لدى : سيزا أحمد قاسم ، بناء الرواية ، م.م.، ص ١٣٠ ص ١٣٤ ص ١٦٤ .
(٢٢) طه حسين وتوفيق الحكيم ، القصر المسحور ، ص ١٣١ .
(٢٣) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ٨٥ .
(٢٤) المصدر السابق ، ص ٤٣ .
(٢٥) طه حسين ، دعاء الكروان ، ص ١٩.
(٢٦) طه حسين ، أديب ، ص ٤٥ .
(*) التشديد من عندنا .
(٢٧) انظر في «أديب» ، الصفحات : ٤٧ . ١٣٣ . ١٣٨ . ١٦٤ .
(٢٨) طه حسين ، شجرة البؤس ، ص ٢٦٥ .
(*) التشديد من عندنا .
(٢٩) طه حسين ، أديب ص ١٦٥ .

(٣٠) طه حسين ، الحب الضائع ، ص٨٨ .
(٣١) المصدر السابق ، ص٩٣ .
(٣٢) طه حسين ، اديب ص٨٣ .
(٣٣) طه حسين ، شجرة البؤس ص ٢٧٩ .
(٣٤) طه حسين ، المعذبون في الأرض ، ص٥٢ .
(٣٥) انظر «الأيام» ، الجزء الثاني ، ص ص٢٦٨ . ٢٦٩ .
(٣٦) طه حسين ، على هامش السيرة ، الجزء الأول ، ص٤٦
(٣٧) المصدر السابق ، الجزء الثالث ، ص٥٠٢ .
(٣٨) طه حسين ، شجرة البؤس ، ص٢٩٤ .
(٣٩) المصدر السابق ، ص٣٥٦ .
(٤٠) طه حسين ، المعذبون في الأرض ، ص٥٢ .
(٤١) المصدر السابق ، ص٥٤ .
(٤٢) المصدر السابق ، ص١٢٦ .
(٤٣) طه حسين ، المعذبون في الأرض ، ص٦٥ .
(*) التشديد من عندنا .
(٤٤) طه حسين ، ماوراء النهر ، ص٦٢ .
(**) التشديد من عندنا .
(٤٥) طه حسين ، شجرة البؤس ، ص٢٧٦ .
(***) التشديد من عندنا .
(٤٦) طه حسين ، شجرة البؤس ، ص٣٥٤ . .

ناصر الدين الأسد
وتحقيق الشعر

يوسف بكار

- ١ -

فلقد كانت نشأة ناصر الدين الأسد العلمية ، بعد أن أنهى دراسته الجامعية الأولى ، في أحضان التراث العربي في العصر الجاهلي أول عصر من عصوره الأدبية وأزهاها وأعقدها وأرقاها و « الأصل الذي انبثق منه الشعر العربي في سائر عصوره »[١]، وهو الذي انصرف له وتخصص فيه ، فكان « القيان والغناء في العصر الجاهلي »[٢]، موضوع رسالته للماجستير (القاهرة ١٩٥١) ، و « مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية »[٣]، عنوان أطروحته للدكتوراة (القاهرة ١٩٥٥) .

وليس بغريب على من سلك دروب العصر الجاهلي ومضايقه وشعابه بصبر ودقة وأناة وتؤدة فاستقام له فيه جهاز معرفي واضح المعالم والقسمات ، ووصل من أمر شعره إلى مفصل اطمأن عنده[٤]، وعلى من رزق سلامة في الفهم وقوة في الدرك ورفاهة في الذوق، أن يتحول مطمئنا واثقا بعدته المعرفية الأولى من ميدان التأليف إلى ساح التحقيق ، فيضم ، أول الأمر ، إلى تِرْبه إحسان عباس أحد نسور سربه ، ويشتركا معا في تحقيق « جوامع السيرة وخمس رسائل أخرى » لابن حزم الذي صدر أول مرة بالقاهرة عام ١٩٥٥ .

ثم انفرد بالعكوف على تحقيق ديوانين لشاعرين جاهليين من غير المشهورين نسبيا ، هما قيس بن الخطيم والحادرة ، فأخرج ، أول مرة ، ديوان الأول[٥] عام ١٩٦٢[٦] (مكتبة دار العروبة ـ القاهرة) ، وأصدر ديوان الآخر[٧] عام ١٩٦٩ (مجلة معهد المخطوطات العربية ـ المجلد ١٥ ، القاهرة) على الرغمِ من أن عنايته بشعر صاحبه تعود إلى عام ١٩٥٦[٨]. وهذان العملان تحديداً هما

اللذان ينصب كلامي عليهما هنا دون الأعمال الأخرى . لماذا ؟ لأنهما في تحقيق الشعر خاصة ، ولأن « جوامع السيرة » و « ذيوله » الرسائل عمل تحقيقي مشترك بين ناصر الدين الأسد وإحسان عباس . ولست بمستطيع ، وقد لا يستطيع غيري ، أن أتبين فيه جهد أحدهما من جهد الآخر . غير أنني أميل إلى أن المشاركة فيه لم تخل من أن تترك آثاراً نافعة آتت أكلها في عملي ناصر الدين الأسد اللاحقين .

أما كتاب « تاريخ نجد » للشيخ الإمام حسين بن غنام ، فهو أقرب إلى « التحرير » (Editing) منه إلى « التحقيق » ، بل هو ، إخراج في صورة جديدة تيسر عسره على القراء ، وطلاب العلم في هذه الأيام ، بإعادة تقسيمه تقسيما جديدا حسب الموضوعات ، وتجريده من السجع والتكرير والحشو ، وإعادة صياغة بعض جمله صياغة جديدة[٩] .

- ٢ -

الديوانان اللذان حققهما ناصر الدين الأسد قد حققا من قبل بمدة طويلة . فأما ديوان قيس بن الخطيم فقد حققه المستشرق الدكتور ثادوس كوفالسكي Thaddus Kovalski ونشر في ليبسك عام ١٩١٤ ، وأما ديوان الحادرة فقد نشره أولا الدكتور انجلمان G.H. Engelmann عام ١٨٥٨ بمطبعة بريل في ليدن عن نسخة خطية واحدة ، ثم نشره ثانية امتياز علي عرشي الهندي في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية ببمباي (المجلد ٢٤ ـ ٢٥ / عام ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩م) عن أربع نسخ خطية[١٠] . لقد جهدت كثيرا في البحث عن النشرات السابقة جميعا من هذين الديوانين لأوازن بينهما وبين النشرتين الجديدتين أداء لحق الأمانة في مزيد من التثبت والتحري ، وهو واجب علمي لازب ، في مثل هذه الحال ، بيد أن جهودي ذهبت بدداً ، فاكتفيت من الغنيمة بالإياب إلى ما ذكره عنهما ناصر الدين الأسد نفسه وأنا مطمئن إلى ما يتحلى به من أمانة علمية تكاد تحدث عن نفسها في وصف جهود سابقيه وفي عمله هو في الديوانين ، وفي إشادته بفضل كل صاحب فضل وجهد وعون خاصة الأستاذ محمود محمد شاكر .

- ٣ -

ما موقف ناصر الدين الأسد ، إذن ، من المحققين السابقين ؟ لقد أثنى أطيب الثناء على كوفالسكي محقق ديوان ابن الخطيم وأمانته ودقته ، لما بذله من جهد في قراءة ما قرأ من مخطوطات الديوان ، ومراجعة شعر قيس في كثير من المصادر العربية وإثباته الروايات المختلفة ، وإخلاصه في العمل ، مما حمله على أن يعتمد كثيرا على هذه الطبعة الأوروبية في مصادر التخريج وفروق الروايات . غير أن غياب كثير من الكتب التي لم يرجع إليها المستشرق لأنها لم تكن مطبوعة آنذاك ، وعدم توافر نشرته التي مضى عليها أمد غير قصير ، كانا أهم مسوغين قويًا من عزم ناصر الدين الأسد على إعادة تحقيق الديوان ونشره[١١]، فضلا عن أنه « خدم النص » خدمة دقيقة كما سأبين . وإذا ما سوغنا اعادة تصوير نوادر ما طبع في أوروبا وبولاق مصر التي أشبه ما تكون بالمخطوطات لتقادم العهد عليها[١٢]، أفليس أولى أن تجاز إعادة تحقيق بعض هذه المطبوعات تحقيقا منهجيا فيه من الزيادات العلمية وخدمة النص والنقد الخفي ما يجعل منه عملا قميناً بالتقدير دون أن يبخس المحققون السابقون أشياءهم .

أما عن محققي ديوان الحادرة ومسوغات إعادة تحقيقه ، فيقول ناصر الدين الأسد : (مقدمة الديوان . ص ١٨) « وإذا كان للدكتور انجلهان فضل السبق في نشر هذا الديوان وتعريفنا به ، وهو فضل حقيق بالشكر ؛ فإن فضل الأستاذ امتياز علي عرشي في إخراج طبعة علمية محققة من هذا الديوان فضل كبير جدير بأن يسجل له وينوه به . فقد استطاع بالنسخ التي رجع إليها أن يصحح كثيرا من أخطاء النشرة السابقة وأن يكمل النقص في بعض عباراتها . ثم إنه أثبت اختلاف النسخ في الحواشي ونص على الفروق بين الروايات . . . ثم ذيل هذه النشرة بفهارس أربعة : فهرس الأبيات ، وفهرس الأعلام والقبائل والأماكن ، وفهرس الألفاظ المفسرة في الشرح ، وفهرس الكتب .

وهذا عمل جليل حقاً ، يكاد يغني عن نشر الديوان مرة أخرى ، لولا أمور دعت إلى ذلك منها :

ـ أنه نشره في مجلة يصعب على كثير من العلماء والأدباء اقتناء نسخة منها والرجوع إليها .

ـ ومنها ، أنني عثرت على نسخ خطية أخرى للديوان لم يطلع عليها الأستاذ امتياز .

ـ ومنها أنني جمعت للحادرة من الشعر غير الوارد في الديوان قدراً صالحا فات الاستاذ امتياز .

ـ ومنها أنني أشرت في الحواشي إلى فروق في الروايات وإلى مصادر ومراجع والى شروح وتفسيرات لم يوردها . ومع ذلك ، فإن كل هذا الذي فعلته لا يعدو أن يكون مجرد استمرار لجهد عالمين سابقين وتكملة لما بدآه ، وللدكتور انجلمان والأستاذ امتياز علي عرشي الفضل الأول والشكر الأجزل » .

إن هذه الأمور جميعا كافية لأن يندرج عمل انجلمان وامتياز في « صناعة التحقيق » بـ « التحقيق غير التام »[١٣] أي غير المستوفي للشروط ، وأهمها عدم استكمال مخطوطات الديوان كلها ، وهي نفسها التي ألحت على المحقق الجديد بإخراج الديوان إخراجاً ثالثاً .

ـ ٤ ـ

« التحقيق » لا « التوريق » أمر صعب سلُمه وعرة دربه ، والتأليف أهون منه ، وأسهل مركباً وأطوع قياداً ، لأن التحقيق العلمي ليس ، كما يظن ، نسخ « مخطوط » ما وتحشيته ببعض التعليقات والشروحات البسيطة التي لا يحتاج الأمر فيها إلى أية « مؤونة » ، ثم إخراجه في كتاب . وقديماً قال الجاحظ[١٤] : « ولربما أراد مؤلف الكتاب أن يصلح تصحيفاً ، أو كلمة ساقطة ، فيكون إنشاء عرش ورقات من حر اللفظ وشريف المعاني ، أيسر عليه من إتمام ذلك النقص ، حتى يرده إلى موضعه من اتصال الكلام » .

إن صعوبة التحقيق توجب أن تتوافر في المحقق شروط وصفات بعضها علمي وبعضها خُلقي وهي متداخلة ، لأن العمل العلمي في كنهه عمل أخلاقي ، فماذا توافر في ناصر الدين الأسد من هذا كله ؟

لقد توافرت فيه الشروط العلمية المطلوبة في المحقق . فهو ، أساساً ،

متخصص في موضوع الديوانين تخصصاً دقيقاً وعلى دراية فائقة بالشعر الجاهلي ومصادره وموضوعاته ومسائله ، وذو مراس بقراءته ومعرفة بلغته ومعجمه وأساليبه وقضاياه ؛ وهو ، إلى هذا ، ذو ثقافة عامة ممتدة ومعرفة بأنواع الخطوط العربية وأطوارها التاريخية ، وذو اطلاع ودراية كافيين بالفهرسة العربية وفهارس الكتب والمخطوطات المختلفة ، وعارف بقواعد تحقيق المخطوطات وأصول نشرها . وتتضح هذه الأمور بجلاء عنده نظرياً وتطبيقياً .

فأما في المستوى النظري ، فأحسب أن بيانه[١٥] عن منهجه في تحقيق ديوان قيس بن الخطيم كافٍ ، في أكثره ، لإبراز هذا المستوى في تحقيق الشعر وهو ما التزم به التزاماً دقيقاً في المستوى العملي التطبيقي ؛ وأمثلته كثيرة ، حسبي منها أنموذجات تدل عليها وتؤكدها . ففي بيانه ، وهو ما ينم على دقته ، أنه صوّب ألفاظاً رجح أنها محرفة أو مصحفة . والتصحيف والتحريف من الآفات الكبرى التي تبتلى بها الآثار المخطوطة والمطبوعة كذلك ، وقد تخفى حتى على كبار العلماء والمحققين . ومن أمثلته ، مثلا ، لفظة « غَدِق » في قول قيس (ص ٥٩) :

تخطو على بَرْدِيّتَيْنِ غذاهما غَدِقٌ بساحة حائر يَعْبوبِ[١٦]

فقد جاءت « عدق » (بالعين المهملة) خطأً في « اللسان » و « التاج » ، كما جاء خطأً في « زهر الآداب » : « مخافة حائر يعبوب » مكان « بساحة حائر يعبوب » .

ومن أمثلته في شعر الحادرة لفظة « رَحْلكِ » في قوله (ص ٩٧) :

تركتَ رفيقَ « رحلك » قد تراه وأنت لفِيكَ في الظّلْماء هادِ

حيث جاءت « جارك » .

إن أمثلة التصحيف والتحريف في شعر ابن الخطيم التي نبه عليها ناصر الدين الأسد في المصادر المختلفة ليست قليلة[١٧] ، وهي تشي بأشياء من عدم الدقة في تحقيق المصادر التي وردت فيها مما يستلزم دعوة علمية للإفادة في تصحيحها من تصويباته وتصويبات من هم مثله ، كي تبرأ مصادر تراثنا من مثل « جمهرة أشعار العرب » و « الأغاني » و « زهر الآداب » و « معجم البلدان » و « المثل السائر » و « مسالك الأبصار » و « لسان العرب » و « تاج العروس » من كثير من آفات التصحيف والتحريف ، ومن كثير من الألفاظ التي ترد « على غير

الصواب » من مثل « كان المنى يلقى بها » في « زهر الآداب » ، و « الصواب » ، « كان المنى بلقائها » في قول ابن الخطيم (ص ٥٧) :

كان المنى بلقائها فلقيتها   فلهوت من لهو امرىء مكذوبِ
فرأيت مثل الشمس عند طلوعها   في الحسن أو كدُنُوّها لغروبِ

وفي بيانه ، أيضاً ، أنه وجد أبياتاً لم يستقم له وجه معناها في سياق القصيدة ، فرجح أن قبلها أبياتاً أخرى قد سقطت ، أو أن تلك الأبيات ليست في موضعها الصحيح من ترتيب القصيدة[١٨] .

- ٥ -

وماذا بعد من سمات التحقيق العلمي عند ناصر الدين الأسد ؟ ثمة سمات أخرى ، منها محاكمة النص المحقق بعدم التسليم بما قد يرد فيه خلافاً لحقائق التاريخ وطبائع الأشياء ، وتبيين الخطأ وتصويبه . فبعد بيت ابن الخطيم (ص ٨٠) :

دَعْوتُ بني عَوْفٍ لحقْن دمائهم   فلمّا أبوْا سامحت في حَرْب حاطبِ[١٩]

جاء في الشرح في المتن « يريد عمرو بن عوف بن مالك بن الأوس » بيد أن المحقق يقول (الحاشية ٣ ، ص ٨٠ - ٨١) : « هذا خطأ واضح ، فسياق الحديث في هذا البيت وفي البيتين ٢٤ و ٢٥ من هذه القصيدة نفسها[٢٠] يقتضي أنه يريد أعداء قومه ، أي الخزرج ، ولا يقصد قومه الأوس . والصواب أنه يريد عمرو بن عوف بن الخزرج » . ويزيد المسألة تأكيداً في تعليقه على البيت السادس من القصيدة العاشرة (ص ١٤٧) :

سقيْنا بالفضاء كؤوس حتفٍ   بني عَوْفٍ وإخْوتَهُمْ تزيدا[٢١]

بقوله (الحاشية ١ ، ص ١٤٧) : « ومما يزيد في وضوح الأمر أنه قال في هذا البيت : وإخوتهم تزيدا » .

ولم يقف به الأمر عند النص المحقق ، إنما جازه إلى ما يتصل به من نصوص ونقول في مصادر أخرى ، كالذي في قول ابن الخطيم (ص ١٩٢) :

إن تلْق خيْل العامريّ مُغيرةً   لا تلْقهم متعنّقي الأعراف[٢٢]

إذ جاء في « سمط الآلي » للبكري أن الشاعر يقصد بالعامريّ « عامر بن الطفيل بن مالك » . غير أن المحقق ينكر هذا ويّرده ، فيقول (الحاشية ٣ ، ص ١٩٢) : « ولست أدري كيف جزم أبو عبيد هنا أنه يعني بالعامري عامر بن الطفيل ، وليس في القصيدة ذكر له ولا في أخبار قيس ما يتصل به ، وإنما المقصود هنا خِداش بن زهير ، وهو عامري كذلك مثل عامر بن الطفيل ، كلاهما من بني عامر بن صعصعة ، وهم مشهورون بالفروسية . وقد مرّ بنا (بيت : ٦ ، قصيدة : ١ ، ص ٤٥)[٢٣] أن قيساً ذكره ، فقال عنه : « ابن عمرو بن عامر » ، فهو على ذلك « العامري » الذي ذكره في البيت ، وقومه هم بنو عامر الذين يذكرهم في البيت التالي »[٢٤] .

إن هذا يدخل في الدقة المطلوبة في المحقق الذي يندرج فيها كذلك ما نلحظه في تحقيقات ناصر الدين الأسد من فرط الأمانة العلمية والبوح بالظن أو عدم الوثوق من أمر ما والتيقن منه . ففي قول قيس في يوم بُعاث (ص ١٤٢) :

سلِ المرءَ عبدَالله إذ فَرَّ هلْ رأى كتائبنا في الحرب كيف مِصاعُها ؟[٢٥]

كان من اليسير عليه ، كما يفعل كثيرون من المحققين ، أن يغض الطرف عن « عبدالله » هذا المذكور في البيت ، لكنه قال معتمداً « كامل ابن الأثير » (الحاشية ٢) : « أظنه يريد عبدالله بن أُبي بن سلول ، وقد فر في ذلك اليوم ، وعيّره فراره شعراء آخرون » .

وفي البيت التالي ، الذي ورد عند ابن الأثير (صاحب الكامل) زيادةً على أبيات المقطوعة الثانية عشرة (ص ١٥٦) ، وهي ستة أبيات (ص ١٨٥) :

يودّ المرء ما تفد الليالي وكان فناؤهن له فناء

يقول (الحاشية ١) عن كلمة « تفد » : « تفد (بالفاء) ، هكذا في ابن الأثير ، وأظنها « تعد » (بالعين المهملة) ، وهكذا أثبتها في الزيادات . . . ولست واثقاً من صوابها » .

هذه نماذج من « أخلاق العلماء » وأماناتهم و « آداب التحقيق » ولوازمه ، ولا مندوحة من أن يضاف إليها ما يتردد في حواشي الديوانين من اعتراف المحقق

اعترافاً بعيداً عن المجاملة بعون كل من مدّ له يد العون ، وبفضل كل صاحب نظر دلّه على شاهد في مسألة من المسائل ، أو أعانه في فهم لفظة وشرح بيت أو أبيات ، أو هداه إلى بعض المصادر ويسّر له سبل الإفادة منها ، أو دلّه على الضبط الصحيح للفظة ما أو علم من الأعلام . وقد خصّ من هؤلاء ، غير محققي الديوانين السابقين عليه ، ثلاثة : الدكتور عادل سليمان جمال[٢٦]، والأستاذ محمود شاكر[٢٧] ، والأستاذ حمد الجاسر[٢٨] الذي أفاد من مقالته عن « ديوان شعر الحادرة » (نشر مجلة معهد المخطوطات) في الطبعة الثانية من الديوان وأعاد نشرها ذيلاً له (ص ١٠٧ - ١١٠) ومنها ، ما يسميه أهل التحقيق « خدمة النص » فقد خدم الديوانين من حيث الضبط الدقيق وشرح الغامض من الألفاظ والأبيات ، والتخريج ، والتعريف بالأعلام والأماكن والأيام ، والتعليق على ما قد يحتاج إلى تعليق من هذه الأمور جميعاً ، خدمة قلما نجد لها مثيلاً في تحقيق كتب التراث .

ولكن على الرغم من كل هذا ، فقد ند عنه ، وأنيّ عدمت الحسناء ذاما ؟ ، سهواً ما يلي :

(١) ضبط النجم المعروف « الزُّهْرة »[٢٩] (بضم الزاي المشددة وسكون الهاء) والصحيح « الزُّهَرَة » (بضم الزاي المشددة وفتح الهاء والراء) . قال الشاعر[٣٠] :

قد وكّلتَنْي طَلّتي بالسمرة وأيقظتني لطلوع الزُّهَرَهْ

وسمىّ محمد بن داود الأصفهاني كتابه « الزُّهَرة » .

(٢) يقول[٣١] : « قال القاضي الجرجاني : كنايات الأدباء : ١٠٩ » . . . الصحيح أن كتاب « المنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء » هو لأبي العباس احمد بن محمد الجرجاني الشافعي (ت ٤٨٢هـ) الذي كان فقيهاً أديباً شاعراً . وقد جاء اسم الكتاب واسم مؤلفه صحيحين في ثبت المصادر والمراجع (ص ٣٢٧) .

(٣) ورد البيت التالي « مكسور الروي » من داليّة للحادرة مضمومة الروي ، مطلقة القافية (ص ٧٢) :

وإني لِمَنْ قومٍ فأني جهلْتِهمْ مكاسيبَ في يوم الحفيظة للحَمْدِ

وجاء بعده في المتن « . . . وهذا البيت مكفأ » . أما المحقق فيقول (الحاشية ١) : « في هذا البيت إقواء أو إيطاء » . الصحيح أن فيه « إقواء » ليس غير ، لأن « الإيطاء » عند العروضيين هو إعادة اللفظة الأخيرة نفسها في بيت ما في بيت آخر بالمعنى نفسه . أما الإقواء فهو اختلاف حركة حرف الروي في القصيدة بين الكسر والضم في الأغلب لأن الفتح قليل ، وأمّا « الإكفاء » فقد أطلقه نفر من القدماء على « الإقواء » كذلك(٣٢) .

(٤) يفترض في تخريج الشعر أن يراعى التسلسل التاريخي للمصادر ، وهو ما التزم به ناصر الدين الأسد إلاّ في مواضع قليلة . فقد جعل ، في تخريج البيت الثامن من القصيدة الأولى في ديوان ابن الخطيم (ص ٥٤) ، « المؤتلف والمختلف » للآمدي (ت ٣٧٠هـ) و « لباب الآداب » لأسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) قبل « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) . وقدّم في تخريج البيت الأول ، في القصيدة الرابعة من الديوان ذاته (ص ٩٨) ، « الأغاني للأصفهاني » (ت ٣٥٦هـ) و « أمالي المرتضى » (ت ٤٣٦هـ) على « أمالي اليزيدي » (ت ٣١٠هـ)(٣٣) ، كما قدم « مزهر السيوطي » على « خصائص ابن جني » .

(٥) يقول عن القصيدة السابعة عشرة من ديوان قيس (ص ٢٠٣ - الحاشية ١) : « هذه القصيدة والمقطوعات الثلاث التي تليها . . . » يقصد الأشعار ذوات الأرقام (١٨ و ١٩ و ٢٠) ، بيد أن ما في (٢٠) بيتان فقط ، وهما - والحال هذه - « نتفة » لا مقطوعة .

- ٦ -

في صناعة التحقيق اصطلاح يسميه أهلها « المكملات الحديثة »(٣٤) ، هي التي ينهض بها المحقق ، ويدور معظمها على تقديم النص ووصف مخطوطاته ، والاستدراكات والزيادات والتذييلات والتعليقات ، وصنع الفهارس . ولقد تعهد ناصر الدين الأسد هذه الأمور جميعاً تعهداً علمياً

دقيقاً ، ووفاها حقها ، لكن ثمة مكملات أرى أنا شخصياً ، في الأقل ، ألا تخلو منها الدواوين المحققة خاصة ، وهنا استأذن أستاذنا بأن أعابثه ، كما عابثه الأستاذ حمد الجاسر من قبل في تعليقه على ديوان شعر الحادرة ، فأقول :

لقد اعتاد محققو الشعر أن يستخرجوا الأوزان التي نظمت الأشعار عليها ويقيدوها في رأس كل قصيدة أو مقطوعة أو نتفة أو بيت ، غير أن محققنا خالف هذه العادة ولم يأبه لها في حين أنه لم يهمل أمر الأوزان وبعض ما يرتبط بها في حواشيه وتعليقاته[٣٥] .

وثمة قضية هامة هي أن المحقق ، عندي ، هو الأقدر على فهم الكتاب أو الديوان الذي يحققه ، وهذا يقتضي أن يدرسه دراسة خاصة تعرّف به وبصاحبه وموضوعه وسماته الفنية كافة ، لا أن يكتفي ، بمقدمة عن الشاعر ونسبه وبعض أخباره وديوانه ومنزلته الشعرية من خلال أحكام القدماء فقط ، فمن أولى منه وأقدر على هذا كله بعد أن يكون قد نثر كنانته وعجم عيدانه وعرفه خير معرفة ؟ وهذه ، فضلاً عن خدمة النص بجوانبه كافة ، هي الشركة العلمية الحقة بين صاحب العمل ومحققه التي تعلي من سهمة المحقق الفاعلة فتقدمه شريكا كفؤاً لمن ارتضاه أن يكون شريكاً له .

الهوامش

(١) مصادر الشعر الجاهلي ، ص ٥ الطبعة السابعة . دار الجيل ـ بيروت ١٩٨٨ .

(٢) طبع ثلاث طبعات الى الآن : الأولى بدار صادر ودار بيروت (بيروت ١٩٦٠) ، والثانية بدار المعارف (القاهرة ١٩٦٨) ، والأخيرة بدار الجيل (بيروت ١٩٨٨) .

(٣) طبع ، حتى الآن ، سبع طبعات : الست الأولى بدار المعارف (القاهرة ١٩٥٧ ـ ١٩٨٢) ، والسابعة بدار الجيل (بيروت ١٩٨٨) .

(٤) مصادر الشعر الجاهلي ، ص ٥ .

(٥) صدرت طبعة ثانية منه عام ١٩٦٧ (دار صادر ـ بيروت) ، وهي المعتمدة هنا .

(٦) صدر في العام نفسه هذا الديوان من تحقيق الدكتور ابراهيم السامرائي وأحمد مطلوب (مطبعة العاني ـ بغداد ١٩٦٢) .

(٧) أخرجت دار صادر ببيروت طبعتين أخريين منه (١٩٧٣ و ١٩٨٠) وطبعة ١٩٨٠ هي المعتمدة هنا .

(٨) مقدمة الديوان ، ص ١٩ ، وقمين بالإشارة الى أنه حقّق ، وهو طالب ماجستير ، الباب الرابع عشر من المقالة الأولى « في أول من غنّى من النساء في الجاهلية » من كتاب « حاوي الفنون وسلوة المحزون » لابن الطحان الموسيقي ، ونشره ملحقاً لكتابه « القيان والغناء في العصر الجاهلي » (ص ٢٦٣ ـ ٢٧٢) .

(٩) تاريخ نجد ـ مقدمة ناصر الدين الأسد ، ص ٨ ـ ١٠ ، دار الشروق ـ بيروت . ط ٢ : ١٩٨٥ .

(١٠) راجع وصف النسخ في مقدمة ناصر الدين الأسد على ديوان الحادرة ، ص ١٦ ـ ١٧ .

(١١) راجع ، مقدمة الديوان ١٧ ـ ٣١ .

(١٢) محمود الطناحي : مدخل الى تاريخ نشر التراث العربي ، ص ١١ . مكتبة الخانجي القاهرة . ط ١ : ١٩٨٤ .

(١٣) عبدالهادي الفضلي : تحقيق التراث ، ص ٥٦ و ٤١ . مكتبة العلم ـ جدة . ط ١ : ١٩٨٣ .

(١٤) الحيوان ١ : ٧٩ ، تحقيق عبدالسلام هارون . المجمع العلمي العربي الاسلامي ـ بيروت ط ٣ : ١٩٦٩ .

(١٥) مقدمة ديوان قيس بن الخطيم ٢٨ ـ ٣١ .

(١٦) آراد بالبرديتين ساقيها في البياض والاستواء . الغدق : كثير الماء . الحائر : المكان المطمئن الوسط ، المرتفع الحروف ، يتحير فيه الماء . اليعبوب : الطويل .

(١٧) انظر ، مثلاً : ديوان قيس ، الصفحات ٤١ و ٥٥ و ٥٩ و ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ و ١٠٤ و ١٠٩ و ١٢٥ و ١٣٨ و ١٥٢ و ١٥٦ و ١٦٥ و ١٩١ و ١٩٢ و ٢٢١ .

(١٨) راجع ديوان قيس بن الخطيم ، ص ٧٠ ـ ٧١ و ٩٢ .

(١٩) حاطب : حليف له قُتل ، فكانت بينهم حرب في قتله .

(٢٠) البيتان هما :

أطاعت بنو عوفٍ أميراً نهاهُمُ عن السِّلْم حتى كان أولَ واجبِ

أوبْتُ لعوفٍ إذْ تقول نساؤهم ويرْمين دفعاً : ليْتنا لم نحارب

(واجب : ميت . يرمين دفعاً : يرمين من فوق الآطام دفاعاً عن أنفسهن)

(٢١) تزيد : ابن جشم بن الخزرج ، وبهذا يكون بنو تزيد أبناء عم بني عمرو بن عوف بن الخزرج .
(٢٢) المعتنق الأغراف : الذي يعتنق عنق فرسه يعتصم به إذا ركض لئلا يسقط .
(٢٣) البيت هو :
وسامحني فيها ابنُ عمرو بن عامرٍ خِداشُ فأدى نعمةً وأفاءها
(سامحني : تابعني ، أفاءها : جعلها فيئاً . يريدً : أدى الى أهله نعمة أخذت منهم ، وجعلها فيئاً) .
(٢٤) البيت هو :
وإذا تكون عظيمةٌ في عامر فهو المُدافع عنهمُ والكافي
(٢٥) المصاع : القتال والمجالدة .
(٢٦) ديوان شعر الحادرة - المقدمة ، ص ١٧ .
(٢٧) المصدر نفسه ٤٠ و ١٠١ : وديوان قيس بن الخطيم ٣٠ - ٣١ و ٨٢ و ١٩١ و ٢٠٨ و ٢١١ .
(٢٨) ديوان شعر الحادرة ٣٤ و ٩٢ .
(٢٩) ديوان شعر الحادرة ، ص ٣٨ .
(٣٠) لسان العرب - زهر . وفي القاموس المحيط « الزُّهَرة كتؤدة نجم » (فصل الزاي - باب الرّاء) .
(٣١) ديوان قيس بن الخطيم ، ص ٨٢ (الحاشية ١) .
(٣٢) انظر مثلاً : الأخفش ، كتاب القوافي ٤٣ . تحقيق عزة حسن (دمشق ١٩٧٠) : وابن سلام : طبقات فحول الشعراء ١ : ٧١ . تحقيق محمود شاكر (مطبعة المدني - القاهرة . د.ت) : وابن قتيبة : الشعر والشعراء ١ : ٩٥ . تحقيق احمد شاكر (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦) ، والخطيب التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ١٦١ . تحقيق الحساني حسن عبدالله (مجلة معهد المخطوطات العربية - المجلد ١٢ - الجزء الأول ، مايو ١٩٦٦) .
(٣٣) انظر أيضاً : تخريج البيت الثالث من القصيدة نفسها ، فإن الترتيب التاريخي للمصادر غير دقيق ، وانظر ص ١٨٨ .
(٣٤) عبدالسلام هارون : تحقيق النصوص ونشرها ، ص ٧٧ مكتبة الأمل - الكويت . الطبعة الثالثة (د.ت) .
(٣٥) انظر : ديوان شعر الحادرة ١٠١ ، وديوان قيس بن الخطيم ١٤٥ .

الابداع والنقد

لدى جبرا إبراهيم جبرا

ماجدة حمود

عُرف جبرا إبراهيم جبرا في الساحة الثقافية بنشاطه الإبداعي ، خاصة في مجال الرواية ولم يُعرف ناقداً إلا في أضيق الحدود ، مع أننا نجد لديه سبعة كتب نقدية (الحرية والطوفان ، الرحلة الثامنة ، النار والجوهر ، ينابيع الرؤيا ، الفن والحلم والفعل ، تأملات في بنيان مرمري ، معايشة النمرة) .

بداياته النقدية :

تخرج جبرا من الكلية العربية في القدس ، ومن المعروف عن هذه الكلية اهتمامها باللغتين : العربية والانجليزية ، وكانت تنتقي خبرة الأساتذة والطلاب ومن بين الأساتذة الذين أثروا به تأثيراً قوياً خلال أربع سنوات إسحق موسى الحسيني ، إذ قدم له مثالاً حياً ، عبر محاضراته ، على تداخل عمليتي النقد والإبداع .

وقد كان منذ شبابه المبكر ، معجباً بأولئك الذين جمعوا الأدب والنقد معاً ، « أمثال أحمد حسن الزيات ، طه حسين ، ميخائيل نعيمة ، وإن كان إسحق موسى الحسيني هو المؤثر المباشر على رؤيته النقدية والأدبية .

وبعد تخرجه سافر في بعثة دراسية إلى انجلترا بحيث تأثر بمجموعة من الشعراء النقاد الانجليز (درايدن ، جونسون ، الكسندر بوب ، وردزورث ، كولردج ، شلي ، ماثيو آرنولدر آى . ريتشاردز ، ت . س . البرت)[1] .

وكان تأثره بالثقافة الانجليزية قوياً ، حتى أنه بدأ في الأربعينيات ، يكتب الأدب والنقد بالانجليزية ، وإذا صدف أن كتب بالعربية فموضوعه الأساسي هو الأدب الانجليزي والفنون الغربية .

غير أن نكبة عام ١٩٤٨ وسفره إثرها إلى بغداد للتدريس في كلياتها ، فتحت عينيه على واقع أمته المتخلف ، وبدأ يبحث عن أسباب هزيمتها ، لهذا كانت بداية فاصلة في حياته الفكرية ، فرأى أنه لابد أن يعبر عن نفسه وعن واقعه بلغته العربية ، من أجل أن ينقل قلقه وطموحه ورغبته في التغيير إلى أبناء أمته ، لذلك ليس غريباً أن تتعدد وسائل التعبير لديه (شعر ، قصة ، رواية ، رسم ، ونقد) لعله يحقق بعض التوازن النفسي ، ويجد حلاً لإشكالات الواقع المهزوم والمتخلف .

جبرا ناقدا ومبدعا :

لهذا كان امتزاج النشاط الإبداعي لديه بالنشاط الفكري والنقدي أمراً طبيعياً بل كثيراً ما نجد في رواياته بعض آرائه النقدية ، كما تتغلغل الشاعرية ، أحياناً إلى نقده ، وتترك بصماتها على لغته ، فتجعل النص النقدي قريباً من النص الأدبي ودون أن يخسر ملامحه الفكرية .

وقد اعترف جبرا بأنه لم يقل في النقد أو الدراسة إلا الجزء القليل مما أراد قوله ومما هجس به ، إذ شغله الإبداع منذ نشأته ، ولم يتح له هدوءاً نفسياً ليتابع ما لديه من آراء نقدية ، ورغم ذلك نجده منذ بزوغ نشاطه الثقافي مراوحاً بين النقد والإبداع « هذا التراوح الحار ، العطش ، المتطلع ، المبرح بين أن يفهم الإنسان عقلانياً قضية ما بالنقد والتحليل ، وبين أن يطلق لنفسه سجيتها لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل »(٢) .

ولعله حتى اليوم مأخوذ بهذا التراوح الذي يدفعه لإنجاز إبداعه الأدبي ونشاطه النقدي معاً .

وقد بدت لنا هذه المراوحة طبيعية وتلقائية لكونها ضرورة لابد منها للمجدد فقد كان من رواد الشعر الحديث ، عليه أن يعرّف به ويدافع عن رؤيته الجديدة للشعر كما كان مبدعاً في جنس أدبي جديد هو الرواية ، عليه أن يبين أسس هذا الفن الوافد على الأدب العربي ، إذ من البديهي أنه لن يستطيع إبداع جديد إذا لم يعِ أركانه وينقل هذا الوعي للقارىء كي يتواصل معه .

ويلاحظ أن جبرا كان مدركاً لضرورة هذه المراوحة وهذا التداخل بين الإبداع والنقد فالعملية الواحدة تقتضي الأخرى إيضاحاً لها ودفاعاً عنها .

ففي كتابته النقدية كان ، ضمناً يمنهج للكتابة الإبداعية وطرائقها ، ولعله كان يهيىء لنفسه مشروعية ما يريد كتابته ، وما يريد للآخرين أن يكتبوه ، ومن المحتمل أن هذه العلاقة الجدلية بين النقد والخلق لم تكن بهذا الوضوح في ذهنه في المراحل الأولى ولكنه تبينها فيما بعد حوالي أواخر الستينيات على حد قوله .

إذاً حين يكون الناقد مبدعاً ، أي ممارساً للنشاط الإبداعي ، يستطيع أن يبني نظريته النقدية استناداً على رؤيته النظرية والإبداعية ، كما يستطيع في المقابل أن يطور إبداعه استناداً على نظريته النقدية فيفيد بذلك النقد والإبداع معاً .

ولاشك أن المبدع حين يتحدث في نقده ، انطلاقاً من تجربته الإبداعية يفيد النقاد في دراسة أدبه ، فيلقي الضوء على مكوناته ورموزه أي على خصوصية عمله الذي هو مخالف لأي إبداع آخر ، كما نستطيع الاطلاع على هذه الخصوصية بفضل ما يعرضه من آراء نقدية وما يقدمه من شروحات أو دفاع عن طريقته في الإبداع ، خاصة حين يكون المبدع كجبرا متنوع الثقافة وعميقها في آن واحد .

وطبعاً لا نقصد من ذلك أن نستسلم لوجهة نظر المؤلف الناقد ، ونلغي وجهة نظرنا الخاصة ، بل نقصد الاستئناس بآراء المؤلف كي نستطيع فهم العمل الأدبي والتعمق في طبيعته بشكل أفضل .

وقد استطاع أن يبين لنا ، نتيجة تزاوج النقد والإبداع لديه ، الفرق بين الكتابة الروائية والكتابة النقدية ، حين نقل لنا تجربته الخاصة في هذا المجال ، فهو في النقد يتكلم بصوته مباشرة ، أما في الكتابة الروائية فيتكلم من خلال أصوات الآخرين التي قد تكون صدى لصوته ، ولكنه يسعى في جعلها متباينة ومستقلة بعضها عن بعض لكي يوفق إلى النتيجة التي يتوخاها من الكتابة الروائية ، في حين نسمع في نقده صوتاً ينبع من النهج التحليلي يعتمد استقراء النص والتمعن في الجزئيات واستخراج ما هو غير متوقع من النص كي يبرر

وقفته إزاءه ، وإذ فيه أكثر مما تراه العين لأول وهلة ، ويجب أن يرفع إلى السطح ما يكون في الأعماق .

وعندما يريد أن يكتب رواية ، نجده يؤكد أن هناك فعلاً تتداخل فيه الأفكار فتؤثر به ، أما عند كتابة النقد فيكون معنياً بالأفكار التي تؤدي إلى « فعل » . وبالنسبة للقارىء فالأفكار التي تنجم عن النقد قد تؤدي إلى فعل ما أو موقف ما وقد يحدث الأمر نفسه في الرواية ، ولكن المهم هو أنه معني بالفعل نفسه وما يولد من أفكار يستحيل تحديد اتجاهاتها[٣] تكون أقرب الى التلقائية أما الناقد فهو بحاجة الى تنظيم أفكاره ، كما أنه بحاجة إلى علم كثير واطلاع واسع لهذا نجد نفراً قليلاً من الأدباء يهيئون أنفسهم ليكونوا نقاداً ، على حد قوله لأن النقد مهمة صعبة تحتاج الى موهبة أصيلة ، لا تقل شأناً عن موهبة القاص أو الشاعر ، قد يستطيع الأديب كتابة قصة جيدة أو قصيدة جيدة دون اطلاع أو علم كثير بشكل تلقائي ، لكنه لن يستطيع كتابة نقد بهذا الشكل على الاطلاق .

كما يؤكد لنا جبرا أنه لا يكفي الناقد أن يستعين بضروب المعرفة كلها ، بل عليه أيضاً أن يتناول الأدب بروح المبدع ، فالنقد في أفضل حالاته عملية إبداع يحركها إبداع آخر .

إذن من الطبيعي أن تكون العلاقة بين النقد والإبداع علاقة تكافل وتبادل إذ ينشط النقد بنشاط الإبداع وارتفاع مستواه ، ويخمل بخموله وسقوط مستواه ، كما أن الإبداع « لا محيد له من أن يتأثر ويتلون بمدارس النقد في كل عصر ، مهما توهم في نفسه استقلالاً عنها ، ويبقى الكاتب الكبير مع اعترافه بالتكامل الحتمي بين الخلق والنقد هو الذي يقلب بابداعه حسابات النقد وتوقعاته كما يقلب حسابات وتوقعات من أنواع أخرى كثيرة ، ويبقى الناقد الكبير هو الذي يتهيأ لإعادة النظر في حساباته ليبقى في إبداعه هو على مستوى الإبداع الكبير الذي يتأمل فيه[٤] .

يلقي جبرا الضوء ، هنا ، على تلك العلاقة الدقيقة بين الإبداع والنقد فصحيح أن الأديب يتأثر بالنقد ، ولكن المبدع الحقيقي أو العبقري يتجاوز القوانين المعروفة ويخلق قوانين جديدة ، وكذلك الناقد الحقيقي يستطيع أن يطور نفسه باستمرار ، فلا يقيدها بقوالب جامدة ، وإنما يحاول أن يستنبط من

الإبداع ومن تطور الأفكار والعلوم قوانين جديدة تفيد الكُتاب والنقاد معاً .

تعريف النقد ودوره :

لهذا لن يكون غريباً أن يؤسس مفهومه النقدي على الموهبة ، مضافاً إليها الموقف (من الإنسان وقضاياه) والمعرفة ، فالناقد ، كما الأديب بحاجة إلى الموهبة وامتلاك رؤية أو موقف من قضايا الإنسان والحياة والمجتمع ، وكذلك المعرفة ضرورية لكليهما وإن كانت بنسب متفاوتة .

وهو يبين ضرورة ارتباط هذه العناصر بعضها ببعض ، ويتوقف عند عنصر المعرفة ليؤكد أنه لا يمكن عزل المعرفة في النقد عن الرأى ، « بل أن الرأى هو الذي يولد المعرفة ، إذا يعلم صاحبه أنه دوماً عرضة لخطإ ما ، فتعود المحاولة رأياً ومعرفة بشأن النص الواحد ويبقى الإمكان قائماً لاكتشاف جديد[٥] ، إذاً أن يملك المرء رأياً إلى جانب المعرفة يعني أنه يفسح المجال لتطور فكره وبالتالي تطور نظرته إلى النص الأدبي فيكتسب مرونة ، تتيح له اكتشاف الجديد ، وتبعده عن الدوران حول ذاته والجمود عند نقطة واحدة .

ولذلك نجده يتبنى رأى الناقد جورج ستاينر في أن فعل وفن القراءة الجادة يعنيان حركتين للروح أساسيتين احداهما حركة التأويل والأخرى حركة التقويم (الحكم الجمالي) لا يمكن فصل احداهما عن الأخرى ، فإن نؤول هو بالضرورة أن نحكم ، ثمة علاقة جدلية بينهما ، وما من فك للتركيب مهما أوغل في النصوصية يستطيع أن يتحرر من القيمة وما من تقدير نقدي ، وما من تعليق جمالي إلا وهو في الوقت نفسه يستند على التأويل .

ومما يلاحظ في نقده أنه يحاول التعمق في النص الأدبي ، فيبحث في الطبقات التي لا ترى في ثنايا العمل الأدبي أي في « الرموز المتواترة والاشارات الاسطورية والتركيب الايقاعي ، ومحاولة النفاذ إلى الزوايا المظلمة في اللا وعي الجماعي اضافة الى ما هو ظاهر ومجتمعي وجدلي على السطح ، وبذلك تقام الخطوط المتواشجة بين الظاهر والخفي على نحو تتوالد فيه المعاني ، وهي مبرر العمل في صيغته المطلقة[٦] .

إن النقد لديه عملية استغوار في أعماق النص وبحث عن الدر الذي يكمن في

أعماقه ، فإذا لم يجد الدر كامناً في الأعماق رفض تناوله ، ورآه لا يستحق النقد .

لهذا نجده يحمل الناقد مسؤولية التمييز بين الغث والسمين في هذا الركام الأدبي الذي ينهال علينا كل يوم .

وعلى هذا الأساس يحسب الفنان حساب الناقد لأنه ، في النتيجة ، ما يقوله الناقد عنه ، وهو أي الناقد ، يؤثر في المجتمع ويغير نظرته إلى ما أنتجه وينتجه وسوف ينتجه الشعراء والأدباء والفنانون ، بهذه الطريقة يكون الناقد قد علم المبدع ، ربما دون وعي منه ، الكثير من صنعته ونبه المتلقي إلى ما ينبغي أن ينتبه إليه[٧] ومثل هذا النقد يمكن أن يرى فيه المرء حيوية فاعلة هي جزء من ثقافة أية أمة ، وهذا هو النقد الذي إذا افتقدناه عشنا في أزمة نقدية مستعصية لأن الساحة ، عندئذ ، ستخلو ممن يستطيع تقديم الأدب الجيد بطريقة مقنعة تؤثر في القراء ، وتدلهم على ما يستحق القراءة وما لا يستحق ، فيتعلم الأديب بطريقة غير مباشرة بعض الأسس التي تجعل العمل الفني جيداً ، ينال إعجاب الناقد ، أي من يستطيع تقديم إبداعه الى القراء ولفت الأنظار إليه ، وبهذا يكون دور الناقد مهماً ، إذ يصبح وسيطاً يقدم إبداع الأديب إلى القراء ، ومن جهة أخرى يدل المبدع على موضع القوة والضعف في أدبه ، كي يستطيع تطوير نفسه ، فينال إعجاب الناقد والقراء معاً .

الموضوعية :

ويوضح لنا جبرا تأثير تصاعد النزعة العلمية في الثقافة المعاصرة على الفعالية النقدية فبتنا نجد مدارس النقد تفرض التحديد الدقيق والموضوعية المبنية على ثوابت محددة اعتماداً على مقاييس ومصطلحات تتجدد بتوالد المكتشفات ، وباشتداد الوعي لما يتبدى من علاقات بين الأشياء والأفكار ، وهم بذلك يجعلون النقد ، وهو المعني بالفنون التي كانت حتى أمد قريب تبدو خارجة على قوانين العلم ، أقرب إلى التحليل العلمي بقوانينه التي تتعامل مع المعطيات على نحو منضبط ، يحفظ صاحب العلم من الزلل الذاتي أو العاطفي ، لهذا ليس غريباً أن يدخل الساحة النقدية فلاسفة وعلماء (كعلماء الإنسان واللغة

والاجتماع والنفس) همهم الأساسي عقلنة النقد وإبعاده عن الانطباعية ، وتحديد العناصر التي بتكويناتها وتراكيبها يتشكل ويتركب العمل الفني ، وبإيجاد ، التسميات التي تعين هذه العناصر والتسميات التي تعين العلاقات فيما بينها .

والناقد الفنان ، جبرا ، يرفض طغيان هذا الموضوعية ويرى أنه لابد من الذاتية إلى جانبها ، لأن العمل الفني ، في رأيه ، استثناء لا يسلم قيادة للأسلوب العلمي بسهولة لأسباب عديدة ، منها شدة مراوغته للمنطق المنهجي ، ولتأصل الكثير منه في أرض غير عقلانية ، ولعدم ثبات أجزائه دوماً على صورة واحدة وهي المتحركة فيما بينها دونما استقرار ابقاء على طاقتها الايمائية ، هذا فضلاً عن أن الموضوعية نفسها إزاء العمل الفني بالذات تتكون كل مرة بتفكير وشخصية صاحبها وبانفعالاته الواعية ، مهما تحكم عقلياً بها ، بحيث لن تكون الموضوعية في آخر المطاف إلا ضرباً من التأمل الذاتي في الطاقة المخزونة في كل إبداع ويأتيها الكاتب بما تراكم لديه ، على مر السنين ، من قيم معرفية وحس للتاريخ وما تكامل لديه من رأى في الحالة البشرية التي هو جزء منها ومن حقه إعادة النظر فيها(٨) وبذلك يلتفت جبرا الى خصوصية النص الأدبي ومكوناته (عقلانية ، لا شعورية ، مشاعر ، لغة ذات دلالات متنوعة . . . .) .

فمن البديهي ألا نستطيع أن نطبق عليه قوانين موضوعية منعزلة عن الذاتية كما يلفت النظر الى خصوصية الناقد باعتباره إنساناً متطوراً في فكره وذوقه خاضعاً لمؤثرات انفعالية وبيئية وثقافية .

أزمة المصطلح النقدي :

وربما لكون جبرا رائداً من رواد الحداثة إبداعاً ونقداً في أدبنا الحديث وجدناه معنياً بدقة اللغة النقدية ، ووضوح المصطلحات النقدية الحديثة في أذهان القراء والأدباء والنقاد ، فهذه المصطلحات تعد وسيلة هامة لتقديم المضمون والشكل عبر مفاهيم جديدة ودقيقة أي بلغة مكثفة أشبه ببطاقة الهوية .

لهذا نجده يقف عند الأخطاء التي ارتكبها رواد الحداثة من الشعراء والنقاد

في استخدام مصطلحات الشعر الحديث ، فمثلاً يصحح الأخطاء التي ارتكبتها الشاعرة والناقدة (نازك الملائكة) حين دعت شعر التفعيلة (أي الشعر الموزون المقفى دونما ترتيب والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته) « بالشعر الحر » وواقع الأمر أن الشعر لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطاً حراً .

الشعر الحر ترجمة حرفية لمصطلح غربي Free Vers بالانجليزية Vers Libre بالفرنسية ، وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما ، فكتّاب الشعر الحر بين شعراء العرب اليوم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا ، وهو يعتمد الصور الشعرية ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفواً ويحفل في الأغلب بالإكثار من الألفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المد وأحرف العلة . . . ونشأ عن هذا الخطأ خطأ ثانٍ ، « فقصيدة النثر » أصبح يطلق عليها اسم الشعر الحر ، لذلك نجده يعرف بها ، فهي القصيدة التي يكون قوامها نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر آخر مع فارق المضمون . . فالمضمون هو الذي يجعل من فقرات نثرية قصيدة أو غير قصيدة ، « وقصيدة النثر » على كل حال ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل .Poéme en prose وجد لتحديد بعض كتابات رامبو النثرية الطافحة بالشعر « كموسم في الجحيم » و « اشراقات » ، وإن تكن له أيضاً أصول عميقة في الآداب كلها بما في ذلك العربية (٩) .

المشكلة إذاً أننا نستورد مصطلحات غربية قد لا نعي مفاهيمها ودقائقها ، فنطلقها على نقيض ما وضعت له في الأدب الغربي ، وبما أننا أمة متخلفة ومقلدة فلاشك أننا نعيش في أزمة على صعيد الفكر مما ينعكس سلباً على اللغة والمصطلح النقدي .

انه يؤكد لنا أن الفكر ليس مجرد قوالب نستهلكها ، كما أن المصطلح النقدي ليس مجرد كلمات نستوردها ، إذ نجده ، في كثير من الأحيان ، متصلاً بالفكر الفلسفي ، وبتباين المدارس الفلسفية يتغير المصطلح النقدي أو يتوالد ويتطور ، وهذا ما نجده في الفكر الأوروبي منذ أرسطو إلى النهضة إلى عصرنا الراهن ، وهذا ما حصل للمصطلح النقدي العربي في أوج ازدهاره إذ كان

متصلاً بالفكر الفلسفي العربي ، وهذا يعني أن المصطلح النقدي لن يتنامى إلا في إطار من الفكر المعرفي ، وما لم يتأمن هذا الإطار فإن المصطلح النقدي سيبقى قلقاً وغائماً ، وإذا لم توجد النهضة العربية فكراً فلسفياً ومعرفياً أصيلاً تكون جذوره في أعماق التجربة العربية التاريخية وفروعه في تجربة أمم الأرض اليوم ، بقينا في اضطراب دائم من حيث اللغة النقدية نفسها التي يجب أن تعتمد مصطلحاً نقدياً دقيقاً ومتماسكاً[١٠] .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نملك مصطلحاً نقدياً إذا لم نستطع تحقيق ذواتنا بشكل مبدع ، أي أن نملك فكراً فلسفياً خاصاً بنا ينطق بواقعنا ، دون أن يعني ذلك الانقطاع عن منجزات الحضارات الأخرى ، فالاطلاع ضروري كي نغني أنفسنا دون أن تنمحي ذواتنا في الآخر ، لذلك فإن المصطلح النقدي في الحضارة مصطلح تراكمي يجب أن يتصل بعضه ببعض ، وهو في الوقت نفسه شأن حضاري ، بمعنى أنه يصل الحضارات كلها معاً ، فيستطيع أن يكون ذا مغزى فاعل لكل إبداع مهما كانت هويته ، ولكنه يرى أن هذا التواصل لم يتحقق لدينا حتى الآن على نحو متماسك ومتنامٍ ، لأن التراكم الحضاري غير موجود كما ينبغي ، هكذا نبقى في حالة انتقائية ، أي في مرحلة التقليد والاستهلاك دون الإبداع .

فالمطلوب إذن تحقيق ذواتنا على نحو إبداعي عبر فكر فلسفي ومعرفي يهيىء ظروفاً تسمح بتراكم المصطلح النقدي كي يصبح فاعلاً فيما يبدع ، ويهيىء الإطار من ناحيةأخرى للتراكم الإبداعي ، كي يصبح فاعلاً في توليد الفكر النقدي على حد قوله[١١] وهكذا فالمصطلح النقدي لا يأتي من فراغ وإنما هو صورة دقيقة للواقع الفكري والإبداعي للأمة ، والناقد جبرا لا يرفض استخدام مصطلحات قديمة شرط أن نضفي عليها دلالات حديثة تنبع من تجربتنا المعاصرة ، ولهذا نجده أحياناً يلاحق تطور المصطلحات مبيناً ما تقوله القواميس ، والاستعمالات القديمة وما أضافته التجربة عليه ، فيحدد تطور دلالتها وصلاحيتها للأدب والنقد معاً مجسداً بذلك حيوية اللغة ومرونتها مع الزمن مثال ذلك مصطلح « رؤيا » .

إن ما يشغل الناقد هو أن نملك لغة نقدية أصلية وفاعلة ، وهذا مرتبط

بوضعنا الحضاري فحين نتطور نستطيع أن نجد لغتنا النقدية الخاصة بنا المعبرة عن واقعنا وعن ماضينا معاً ، عندئذ تؤثر في إبداعنا فتطوره وتكشف كنوزه وخباياه ، إذاً لن يتجدد النقد إذا لم يتجدد المصطلح ، أي يتجدد الفكر الذي يؤدي إلى اكتساب رؤية جديدة بفضل الانفتاح على الجديد من معارف وأساليب دون أن يؤدى ذلك إلى مسخنا ، لأننا نضيف إلى هذا الجديد ما يناسب خصوصيتنا وما ينطق بواقعنا .

جبرا إبراهيم جبرا وعملية الابداع :

من البديهي أن الثقافة النقدية عدة كل مبدع تقريباً ، أما الممارسة الإبداعية فليست ضرورية للناقد الأدبي ، يكفي أن يملك حساسية الفنان وذوقه .

أما لو اجتمع الإبداع الأدبي والنقد ، كما اجتمعا لدى جبرا ، فإن ذلك سيكون في مصلحتهما معاً ، خاصة حين تكون الكتابة الإبداعية وسيلة إنقاذ لولاها لكانت الحياة جحيماً لا يطاق ، وهي ، برأي جبرا ، لا تنقذ المبدع فحسب ، وإنما تمتد سلم إنقاذ للآخرين ، فتعيد تقييم العلاقة مع العالم في اتجاه ما يؤكد على الحياة وليس على الموت .

أما أقصى ما يريد فهو أن يبقى للكلمة وهجها ، بعد أن يكون قد أنقذ نفسه من غمرتها واتخذت لها موقعاً في سياق العلاقة الدينامية مع العالم نفسه ، لتصبح بالتالى عملاً ثورياً ، فهي وسيلة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها ، وإذا كان ثمة علاقة بين الذات والعالم وهي مبرر الحياة الأول والأكبر ، فإن الكتابة هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحرك الذات وتحرك العالم معاً . . بهذا المعنى تصبح الكتابة أكثر من ضرورة ، إنها الرئة التي يتنفس بها المرء ، والتي إذا انقطعت عن عملها اختنقت الذات بانقطاع علاقتها المفهومة وغير المفهومة بالعالم . . وبذلك تصبح الكتابة مقاومة حس العبثية الذي يفرضه العالم على الإنسان في معظم أحيانه ، ومن هنا مشروعيتها وهن هنا قيمتها الثورية ، إذا كان لثورة عقل الإنسان المستمرة أن تضفي بهاء مستمراً على الوجود في عالم يعج بالتمزق والفوضى[١٢] .

وهو يبين لنا أن الكتابة لديه نوع من العزلة لابد منها عن تجربة العالم من ناحية

ومن ناحية أخرى نوع من الانخراط العنيف في تجربة العالم والذات ، ليقدم شيئاً متفرداً جديداً ، أي ما يثير النفس ويدهشها ، فتحتوى الكتابة على كل ما هو غير متوقع وما هو مبهم في أذهان الناس ولكنه يحتوى على قيم خالدة .

وهكذا فالكتابة لديه عملية استقصاء للذات ، للذهن ، للتجربة ، تدفعه اليها قوى داخلية لا واعية تساندها المعرفة وعوامل أخرى كالوراثة عن الأسلاف . إذاً بفضل خوضه معترك الإبداع والنقد حصلنا على تحديد دقيق لسمات الكتابة المبدعة ، كما حصلنا على وصف دقيق لأزمة المبدع الداخلية ، إذ استطاع جبرا أن يقدم عرضاً دقيقاً لعملية الإبداع الفني ، كما رصد لنا مكونات الإبداع ، ثم تابع معاناة المبدع بين متطلباته الذاتية ومتطلبات جمهوره .

وقد استطاع جبرا الفنان ، أن يعبر بلغة النقد عن الأزمة الداخلية لكل مبدع وأن يغوص في دخيلته ، وذلك حين عبر عن أزمته الإبداعية الخاصة ، فغاص في أعماقه مستوضحاً ما يعتلج في ذاتية الفنان قبل ولادة العمل الفني وأثناء المخاض الإبداعي ، لينقل كل ذلك إلى القارىء « ففي دخيلة كل فنان خلاق صراخ صامت انها مأساة الفنان (ولعلها سر قوته) هذه الأصوات الهوجاء التي تعصف في صدره وفي شرايينه ، ولا يستطيع أن يُسمعها الآذان إلا بعشر معشارها ، من أين تجيء وما الذي تستهدف ؟ سوى اللهم ذلك المبهم المستحيل الرائع الرهيب الذي يتعدى الحقد ولهاث التجربة التي تسطع كالرؤيا فجأة ثم تختفي[١٣] .

إن مثل هذا الغليان الداخلي الذي يضطرم في أعماق كل مبدع ، لا يتم نقله إلى العالم الخارجي دفعة واحدة ، إذ لا يتحول الى لغة الأدب إلا بجزء بسيط منه ، ومع ذلك فإن هذا الجزء يشكل قوام الإبداع الذي يتجاوز المشاعر الوضيعة وتفاهات الحياة إلى ما هو جوهري وأصيل .

أما طبيعة الخلق الأدبي وماهيته وكيفيته ، فيحددها جبرا مبيناً لنا أن الفنان يعاني توتراً وقلقاً وشدة ، فيكون حينئذ في حالة من الوعي الحاد بموقفه الوسط المشدود بين متطلبات الجمهور من ناحية ومتطلبات ذهنه من ناحية أخرى ، والفنان الذي لا يحس هذا التوتر وهذه الشدة ، لن ينتج على الأرجح ما يستحق التأمل والبقاء ، النتاج الفني هو تفريغ الشحنة الهائلة التي يوجدها السالب

والموجب عند التقائهما : انه انفراج الأزمة الى حين ، فالفنان يجب أن يبقى في قلب المعاناة عند ملتقى الأطراف المتناقضة ليبقى خلاقاً ، وهذا جزء من مأساته ولكنه أيضاً جزء من نشوته المتكررة التي لا أظن أن ثمة نشوة تضاهيها ، مما يجعل حياته (حتى لو خلت من الأحداث) أغنى وأحفل من حياة البقية من الناس ، فالفنان في عبور مستمر للتوترات ، وتغلب وان يكن غير تام ، على نزوات القلق ، ومن العبث لديه مطالبة الحياة بغير ذلك(١٤) .

إذن يلتقي في عملية الإبداع عناصر شعورية ، وعناصر لا شعورية لا دخل للعقل الواعي فيها وإن كنا لا نجد هذه العناصر اللا شعورية مختلطة بعناصر شعورية ، خاصة في أحاسيس القلق والتوتر والشدة ، التي يستطيع الفنان تفريغها عن طريق النتاج الفني ، وهذا ما دعاه فرويد بالتصعيد ، لكن الشعور والوعي يتدخل باستمرار كي لا يغرق العمل الأدبي في متاهات اللاشعور ، وعوالم ذاتية أو بيئية في مزالق ذهنية تجريدية ، وذلك من أجل أن يبقى على صلة بقرائه ، ولاشك أن المبدع سيعاني من أجل هذه الصلة ، إذ ليس من السهل إرضاء نفسه وإرضاء جمهوره معاً .

ولكن كيف يستمر إبداع الفنان بعد أن يفرغ شحنات توتره ؟

لاشك أن سبيل الاستمرار الوحيد أمام الفنان هو أن يبقى في قلب المعاناة أي أن يغوص في أعماق التجربة الحياتية من هنا نجد أهمية الحياة الفعالة للفن المتجدد الذي لن يكون « إلا نتيجة الحركة والفعل ، والتغلغل في غمرة الأشياء ، وتأكيد المرء لوجوده الجسدي والعقلي » لأنه لا يمكن لمن لم يرم نفسه في غمرة الحياة ويعش تجاربها أن يأتي شعراً أو فناً » فالتجربة في أبسط أشكالها فاعلة أو منفعلة هي وجودنا وجوداً واعياً عاطفياً وحسياً وذهنياً ، في ظرف ما ، قد يؤثر المرء فيه أو قد يتلقاه راضياً أو راغماً دون التمكن منه ، التجربة هي مرور المرء في طوايا الحالة الإنسانية الجائشة ، التي تلتهب فيه اللذة أو الألم ، أو الغضب ، انها تعاطي الإنسان حياته تعاطياً عميقاً ، حاداً ، بعضنا يعرف ذلك كل يوم ، وبعضنا الآخر لا يعرفه إلا نادراً ، لكننا جميعاً نعرفه في وقت ما ، والفنان يعرفه أكثر منّا جميعاً ، أو أنه يعرفه على نحو أعمق . .(١٥) لأن الفنان أكثر حساسية من الإنسان العادي ، لذلك يكون انعكاس تجارب الحياة على وجدانه أكثر قوة

وتوتراً ، من هنا تأتي ضرورة التجربة الحياتية ، لأنها تزود الفنان بشحنات إبداعية متجددة ، بعد أن تدفعه المعاناة إلى خضم الحياة فيعيشها بأفراحها وبأحزانها ، على نحو عميق ، فتغني فكره وشعوره معاً ، عندئذ يحس بضرورة التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر ، ولا يجد سبيلاً سوى الفن ، ومن هذه التجربة الفيزيائية ـ على حد قول جبرا ـ « تأتي التجربة الرؤيوية ، انها التخطي الذي يحمل بين جنحيه لذة وألماً وغصة الإنسان الأصيلة ولكنها تخط ، تجاوز الى تلك المدارج الفسيحة التي لا حدود لها ، انها ضرب من الدخول في مجاهيل إنسانية ، يحاول صاحب الرؤية أن يعود الينا بشيء واضح عنها أو شيء مدح بها ، بدون هذه القدرة على الانسراح ابتداء من التجربة الأولية في التيه العريض ، والقدرة على العودة منه بقصة سندبادية ليس ثمة فن أو ابداع[١٦] . . . فالعملية الابداعية هي القدرة على تجاوز تلك الأحاسيس التي ينوء بثقلها الإنسان إثر التجارب الحياتية التي يمر بها ، وهذا التجاوز لا يكون بنسيانها بقدر ما يكون بالغوص فيها ومحاولة تأملها للغوص في أعماق إنسانية تكاد تكون مجهولة لدى الإنسان العادي ، فالابداع هو القدرة على الانطلاق في عوالم مجهولة كما هو القدرة على العودة من هذه العوالم بقصص جديدة جذابة ، فيزيدها معرفة بذواتنا بفعل جولاته المغامرة في مجاهيل الذات الإنسانية .

وقد وضّح لنا جبرا ، في موضع آخر أن المقصود بالتجربة الحياتية هو أن يعبر الأديب عن قضايا عصره ، بل عليه أن يتورط فيها « فهو لن يبقى له أثر إذا لم يكن أدبه نتيجة هذا التورط الخلاق الذي يصور فيه ، لا ضميره فحسب بل ضمير أمته كلها» .

كما أن التجربة الحياتية لا تكفي وحدها ، لابد للفنان من التأمل ، أي من فترات للاستقرار بعيداً عن الناس ، للمطالعة والدرس ، وتنظيم الفكر ، يعود بعدها إلى غمرة الحياة من جديد ، أما التأمل وحده ، وإن يكن في الغالب تأمل الحركة والنشاط في الآداب والأفكار المدونة في الكتب ، فلا يكفي الحياة[١٧] .

فالناقد جبرا يدعو إلى ضرورة تلازم التجربة الحياتية ، بما فيها من حركة نشطة متوترة ، والثقافة ـ وان مثل هذا التلازم لن يؤتي أكله إلا إذا أتيح للفنان فترة تأمل وهدوء ينظم فيها أفكاره ، ويتعمق مشاعره ـ لتجد طريقها إلى الخارج عبر الفن وبذلك يمكن للمبدع أن يستقصي تجربته الداخلية على نحو خاص ، بفضل الفن فلا يكرر تجارب غيره ، أي يستطيع أن يعبر عنها بأسلوبه الخاص .

وبالاضافة إلى التجربة يبين لنا أهمية الحلم في تكوين الفن ، إذ يملك قوة الاسطورة أي يملك تلك القوة الحدسية البدائية العصية عند التفسير والتي تشد الفعل عن قاعدته ، إذن بفضل الفن نستطيع أن نقيم الصلة بين الحلم والواقع ، فيحلم المرء حياته من خلال الكلمات ، لاننا نجد في الفن الخيال والحقيقة ، ويبدو أن بينهما هذا الشيء والمقلق المشترك : الكابوس ولهذا فإن مسألة الحقيقة والخيال لا تطرح ، بالنسبة له ، مشكلة جدية ، لأن الكابوس لابد أن يتواجد في كلا الخيال والحقيقة بل أن التبادل بينهما بالنسبة للفنان أمر حيوى ، وأن التخلي عن احدهما طلباً للآخر يضع حداً لمعظم محاولات الابداع .

ويبين لنا أن هناك فكرتين « تبرزان في النهاية عن العلائق الضمنية ـ القائمة بين الفن والحلم والفعل : التوتر (بمعنى كثافة التجربة) والتغيير ، والتوتر فردي والتغيير جماعي ، ولكنهما وجهان لعملة واحدة ، لأن توتر التجربة الشخصية إنما يتأتى في معظمه عن طريق الآخر « عن طريق الجماعة والتغيير في الجماعة إنما يتأتى عن طريق رؤيا الأفراد[١٨] .

وعلى هذا الأساس نجد الحاضر وتغييره هو الأهم ، لدى جبرا ، وهو المرجع الأساسي للفنان ، لأن الوهم لا يمكن أن يقتات على الوهم إلى ما لا نهاية ، على حد قوله ، ولابد من الفعل الذي ينعش الأوهام والأخيلة ويجعلها تستمر فتكون بديلاً عن الواقع .

ومن شروط الإبداع أيضاً أن يمتلك المبدع قوتين : قوة الذاكرة وقوة الخيال شرط أن يقيم الواحدة تجاه الأخرى ، ويوجد تفاعلاً بينهما مستمراً ، فإذا اعتمد المرء على الذاكرة أكثر من اعتماده على الخيال ، فإنه في خطر الانزلاق إلى الأنماط

أو القوالب الذاكرية فتصبح قوة مميتة لا محيية ، ولكنه إذا استطاع أن يقترب عن تفاصيل الذاكرة عن طريق الخيال ، أو عن طريق القوة الخلاقة في ذاته ، فإنه حينئذ يستطيع أن يوجد ما يبدو جديداً ، رغم كونه عميق الجذور في الماضي .

أما عن علاقة الزمن بالذاكرة ، فيبين لنا جبرا أنه لا يمكن أن يتم تصوير الزمن إلا عن طريق ما اختزنته الذاكرة ، كمدد ايجابي أو كوسيلة تزيد من القدرة على تصوير هذا الشيء الذي أصعب ما يمكن أن يصوره الإنسان وهو أصعب وأعز ما يصوره الأدب وهو « الزمن » وانعكاس فعل الزمن على الأشخاص(١٩) .

من هو المبدع ؟

ويفضل اجتماع هاتين القوتين الذاكرة والخيال يستطيع الفنان أن يقوم « بتنشيط حس العجب وبالتالي تجديد حس الحياة ، فالتكرار واللف والدوران حول ما قد تحقق دون النزوع إلى التجديد المستمر ، إنما تغير مجال الرؤية وتقصر مداها وتأتينا بما هو أشبه بتراب قد لا يمنع عنا الحركة ، ولكنه يمنع نفاذ البصر والتنفس الحر الطيب ، والمجدد الخلاق يجلو هذا التراب وأساليبه تأتي كالمطر على شوائب الجو ، فتعيد لنا الشفافية والرؤية والاستجابة المنعشة لحس الكون ، وحرارة التجربة ، انها تجدد قدرتنا على العجب ، والعجب يدفعنا للبحث عن الأسباب ولابد أن في الأسباب دائماً ما سيدفعنا إلى المزيد من العجب ، فالبراءة في نهاية الأمر ، هي صنو الخلق الفني ، ومن ضاعت براءته ضاعت موهبته »(٢٠) .

يصر الناقد ، هنا ، على ضرورة احترام المبدع لقارئه ، لذلك يريد أن يجعل من عمله الأدبي اضافة جديدة على مستوى التجربة الشعورية والتجربة الحياتية المعيشة فتجدد قدرته على الدهشة ، وتجعله أكثر شفافية ، فيلتمس روعة الكون ، كأنه يريد من المبدع أن يأخذ بيد القارىء إلى دروب جديدة من المتعة ، تثير فيه حس الحياة بما فيها من جمال ، ورغم ما فيها من قبح .

إذن بدا لنا جبرا متيقظاً للعلاقة بين المبدع وجمهوره فأزمة الإبداع هي أزمة الفنان ومعاناته من أجل العمل الفني ، أي توصيل حسه وفكره وتوتره إلى

القارىء ، ومن أجل تذوقه هذا العمل ، لذلك يخفق الفنان حين يغرق في عالمه الذاتي بما فيه من أوهام وخيالات ، دون أن يبحث عن جسور تصل همومه الذاتية الخاصة بالهموم العامة ، غير أنه يجب ألا يخطر على البال أبداً أن المقصود بهذا رفض ذاتية الفنان ، لأنه من المؤكد أنه سيخفق إذا عجز « عن عبور التوتر على غراره الخاص ، حين يلجأ إلى الممالأة ، حين يستمر في العمل إرضاءً لما يظن أنه أصبح سائداً بين الناس ، وفي مثل هذه الحالة تكون الأزمة ، قد قضت على الفنان ، بأن تجره إلى الطرف الآخر وتطيح به هناك . . . أما الذين يقارعون الأزمة على غرارهم الخاص الذي هو البرق المتكرر في حياتهم الفنية المشحونة فهم الخلاقون الحقيقيون ، وهم المغيرون الحقيقيون للذوق ، المجددون الدائمون لرؤيا الإنسان .

إنه يشرح لنا كيف يمتلك الفنان خصوصيته التي تمكنه من تقديم الجديد إلى قارئه فهو يدله على الطريقة التي يمتلك القدرة على اثارة القارىء وجذبه ، كي لا يقدم السائد المألوف الذي ينفر منه القارىء ، فالمبدع الحقيقي من يستطيع تقديم تجربته الفنية في ثوب خاص به وغير مألوف لدى القراء ، فيخلق بذلك ذوقاً جديداً ، وبفضل هذا الأدب تتغير نظرة القارىء إلى الحياة والإنسان .

ولكن من هم القراء الذين يجب على المبدع أن يسعى لمخاطبتهم ؟ ثم ما هي الأزمة التي يتعرض لها المبدع من أجل الوصول إليهم ، ومن أجل التعبير عن نفسه في الوقت ذاته ؟ إن الفنان ، على حد قول جبرا ، « مجابه بجمهور ليس من السهل ارضاؤه وخاصة إذا كان جمهوراً مثقفاً ، وهو الذي يهمنا في مجال الإبداع ، كما أنه مجابه بالضرورة الذاتية التي تطالبه بالاخلاص لنفسه وأصالته ، وبين هذين الطرفين لن يستطيع البقاء من دون أن يتمزق إلا إذا أثبت دائماً أن خياله ليس في سبات ، وأن تحفزه الأسلوبي مازال قادراً على الاتيان بالسحر والاثارة والدهشة والاقلاق(٢١)

لاشك أن محاولة الفنان ارضاء الجمهور المثقف وارضاء ذاته في الوقت نفسه من أصعب الأمور ، لذلك ينشأ عن هذه المحاولة توتر ، يستطيع الفنان الأصيل أن يتجاوزه عن طريق ابداع الجديد مستنداً إلى الخيال المبدع والأسلوب الجديد

عندئذ يكون مخلصاً لنفسه ولأصالته الفنية ، وإن لم يستطع القارىء العادي متابعة المبدع وتذوق أعماله ، بل قد يسيء فهمه ، ومع ذلك فإن جبرا لا يهتم به ، لأنه لا يطور نفسه بتنمية ثقافته ، على حين نجد الفنان في تطور مستمر ، من هنا تنشأ الهوة بين المبدع وقارئه ، ولهذا يسعى إلى النخبة المثقفة من القراء .

إن مثل هذا الرصد الدقيق لأزمة الابداع ولعلاقة المبدع بجمهوره ما كنا لنحصل عليه لولا أن الناقد نفسه عانى هذه الأزمة الإبداعية ، كما عانى بلاشك من أزمة الوصول إلى القارىء العربي الذي مازال متخلفاً .

وهكذا استطاع جبرا أن يقدم صورة دقيقة وحيوية لعملية الابداع ومتطلباتها بفضل الممارسة العملية لها ، فتمكن من ترجمة تجربته الأدبية ليحولها إلى معرفة يفيد منها القراء والأدباء ، كما استطاع أيضاً أن يتمثل هذه التجربة ويجسدها لنا بأسلوب فني محكم فانتقلت أزمة الابداع إلى عالم النقد بلغة الأدب والمعرفة معاً .

الهوامش

(١) جبرا ابراهيم جبرا : معايشة النمرة واوراق اخرى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت ، ط ١ / ١٩٩٢ ، ص ٢٣ بتصرف .
(٢) جبرا ابراهيم جبرا : الفن والحلم والفعل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت / ط ٢ ـ ١٩٨٨ ص ١٠٢ .
(٣) جبرا ابراهيم جبرا : تأملات في بنيان مرمري ، دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر ، ط ١ ـ ١٩٨٨ ، ص ١٣٥ بتصرف .
(٤) جبرا : الفن والحلم والفعل ص ٢١٧ ـ ٢١٨ .
(٥) جبرا : تأملات في بنيان مرمري ص ٣٨ .
(٦) المصدر السابق ص ١٥٧ .
(٧) جبرا : معايشة النمرة ص ٣٥ .
(٨) جبرا : تأملات في بنيان مرمري ص ٩ .
(٩) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ص ٢ ، ١٩٧٩ ص ٢٤ ـ ٢٥ بتصرف .
(١٠) معايشة النمرة ص ٣٧ بتصرف .
(١١) المصدر السابق ص ٣٩ .
(١٢) الفن والحلم والفعل ص ٢١٧ ـ ٢١٨ ـ بتصرف .
(١٣) الرحلة الثامنة ص ١٠٠ .
(١٤) المصدر السابق ص ٩٨ .
(١٥) جبرا ابراهيم جبرا : ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ ١٩٧٨ / ص ١٧١ .
(١٦) المصدر السابق : الصفحة نفسها .
(١٧) جبرا ابراهيم جبرا : الحرية والطوفان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ط ٢ ـ ١٩٧٩ ص ١٤٣ .
(١٨) الفن والحلم والفعل ص ٣٥ .
(١٩) المصدر السابق ص ١٦١ ـ ١٦٢ بتصرف .
(٢٠) الرحلة الثامنة ص ١١٣ .
(٢١) المصدر السابق ص ٩٧ ـ ٩٨ .

LA PLACE DE LA LITTERATURE PARMI LES BEAUX - ARTS

مكانة الأدب بين «الفنون الجميلة»

منصف الشلي

PAR : MONSEF CHELLI

ترجمه عن الفرنسية :

علي نجيب إبراهيم

ـ تعريف بالمقال المترجم

ـ هذا المقال واحد من جُمْلةِ مقالات يتضمَّنُها كتابٌ جماعيٌّ عنوانه : « الفن : L'art » ، منشورات « بريال » Breal ، باريس ١٩٨٤ ، تمَّت طباعتُه بإشراف « كارولين ـ جيزيل غولتييه » Caroline - Gi Sèl Gaultier .

تدور مقالات الكتاب ـ كما يُفصِحُ عنوانه ـ حول نظرية الفن ومفهوماته ، وعلاقته بالفلسفة ، والعِلْم ، والنقد والصناعة مروراً بالأواصر التي تربطه بـ « المقدَّس » (في الفن المصري في عصر الفراعنة مثلاً » . أما الفصل الثامن ، وهو أضخم فصول الكتاب ، فَيشمَلُ مقالاتٍ تبحث في طبيعة الإبداع الفني بصورة عامة ، وفي تجسيد بعض الفنون للفِعْل الإبداعي عند الفنّان بصورة خاصة . ولعلَّ أهمَّ جوانب هذا الفصل محاولة الباحِثِيْن توسيع إطار مفهوم « الفنون الجميلة » عَبْر دراسة الخصائص الجمالية في بعض الظواهر التي قد لا يعتبرها علم الجمال الكلاسيكي فنوناً بِحَصْر المعنى كالدّعاية ، والرواية . ومن ثَمّ تتأتّى أهميّة المقال الذي كَتَبَهُ مونسِفْ شيللي[1]؛ إذ انطلق من المقارنة بين الوسائل التعبيريَّة والتقنية للأدب ، والرسم ، والموسيقى ، ليُحدِّد ، في النهاية ، مكانة الأدب بين الفنون الجميلة .

«المُتَرجِم»

(١) نود الاشارة الى ان مؤلف النص الفرنسى .. هو اسم عربى لايحتاج الى تعريب ، وقد صححناه مع العنوان وفى الترويسة .

«علامات»

مكَانة الأدب بين الفنون الجميلة

بَيَّنَ « جان بول سارتـر » J.P.SARTRE ، في بَحْثِه : « مـا الأدب ؟ » استحالة اعتبار الأدب فنّاً كالفنون الأخرى ، لا غاية لَهُ سوى إنتاج الجَمال ؛ لأنَّ العَمَل الأدبي يستطيع تغييرَ العالَم وَثَنْيَ اتجاه التاريخ ؛ وعلى الكاتب أن يكون ملتزماً إذاً : عليه ألا يَعْتَبِرَ عَمَلَهُ الفني غاية بِذَاتها وحسب ـ وهذا مشروعُ للرسَّام أو الموسيقيُّ ـ بل عليه أن يعتبره أيضاً أداةً ووسيلةَ فِعْل .

تبدو حجَجُ « سارتر » مُقْنِعـة : فَفَنَّا الـرسم والموسيقى لا يَسْتَخْـدِمَان علامات ، ولا يُرْجِعَان إلى عالَمِ الحياة اليوميَّة كما تُرجِعُ الألفاظ . إنَّما ـ على العكس ـ يكوِّنان عالَماً كَتِيْماً كالأشياء ، يستدعي خطابات عديدة مع أنه بعيدٌ عن أن يكون خِطَاباً . فَلْنَسْتَذكِرْ بعض المقاطع المشهورة (من كتاب سارتر) : « لم يَخْتَرِ الرسَّام « تانتاريو »* هذه المُزْقَةَ الصفراء من السَّماء فوق « غلوغوتا » لِيُعبِّر عن القلق . ولا لِيُسَبِّبَ القَلَق ؛ فهذه المُزْقة قَلَقٌ ، وسماءٌ صفراء في آنٍ معاً . إنها ليست سماءً من القَلَق ، ولا سماءً قَلِقَة ؛ إنّما هي قلق صار شيئاً ، قلق حُوِّلَ إلى مُزْقة صفراء في السَّماء ، وعلى الفور غَمَـرتْهُ وعجنَتْه الصفات الخاصة للأشياء وكتَامَتُها Impermeabilite ، وامتـدادُها ، وديمـومتُها العَمْيـاء ، ومظهرُها الخارجي وهذه اللانهائية من العلاقات التي تَتبادَلُها مع الأشيـاء الأخرى ؛ أي أنه لم يَعُد مقروءاً على الإطلاق ، إنّه مِثْلُ جُهْدٍ جَهيْد عديم الجدوى ، يتوقّف دوماً في مُنتَصَفِ المسافة بين السماء والأرض ، معبِّراً عمّا تمنع طبيعةُ الأشياء من التعبير عنه »[1] . أمّا الألفاظ التي استخْدَمها كُتَّابُ النثر فأَمْرُها مُختلِف : « . . . يوجد النثر ، كما يقول « بول فاليري » P. Valery ، عندما تمرُّ اللفظة عَبْر نظرنا كما يَمُرُّ الزجاج عبْر أشعَّةِ الشمس . وحينما نكون في

خَطَرٍ أو في مأزق ، نتناول أية أداة ، ولا نعود نتذكّر ، بعد زَوَالِ الخطر ، ما إذا كانت الأداة مطرقةً أو فأساً . وما كنّا ، أصلاً ، لِنَعْرف ذلك سَلَفاً : لقد كان يَلْزَمُنا ، بالضبط ، أن نُطِيْلَ جِسْمَنا ، ونمتلك وسيلة لِمَدِّ يَدِنا إلى أعلى غُصْن ؛ وكانت هذه الوسيلة إصْبَعاً سادساً ، وَسَاقاً ثالثةً ، وباختصار كانت وظيفة خالصةً تمثَّلْناها . وهكذا هي اللغة : إنَّها تَرْسُنا ، وقروننا للاستشعار . . . نحن في اللغة كما نحن في أجسادنا* ؛ نَشْعُرُ بِهَا عفويّاً ونحن نتجاوزها لِغاياتٍ أخرى ، كما نشعر بأيدينا وبِأَرْجُلِنا »(٢) .

ومع ذلك تبدو الحجَّة ، في هذه النقطة ، مُبَالَغاً فيها . فمن المؤكَّد أننا لا نستطيع أن نُسْقِطَ من حسابنا بدهيَّة أنَّ الألفاظ هي علاماتٌ تُرجِعُنا إلى الواقع ، على حين أن الأصوات والألوان هي ذاتُها واقع ، وقِيْمَتُها تكمُنُ فيها . لكن إذا خرجتِ الألفاظ من إطار المقالة الساخرة ، أو الخطاب السياسي ، فإنها لا تُطاوع إرادَتنا ولا تبقى في النَّسقِ الذي يدَّعي حِزْبٌ مَا ، أو أيُّ منظورٍ سياسي أنَّه فَرَضَه عليها . فالرواية مَثَلاً تفرض علينا مَنْطِقَها الخاص ، ولا يعود الكاتِبُ السيِّدَ الأوحد لِلُّعْبة ، حتى لَيُمْكِنُنا القول : في المؤلَّفات الأكثر عَظَمَةً ، ليس المكتوبُ ما يخدم مخطَّطات الكاتب وحسب ، إنَّما هو ما يعدِّله الكاتِبُ أيضاً حتى في أعماق ذهنيّته كي يتمَّ خَلْقَ المؤلَّف . وحينما يتعلّق الأمْرُ بالفنِّ الأدبي حقّاً ، لا يَقْدِر الكاتب أن يدَّعي أنّه سيِّدُ اللعبة إلا في البداية ، وسرعان ما يصير جزءاً منها ، فَمِن خلاله ، ومن خلال الغايات التي ينوي الوصول إليها ، والفِعْل الذي يريد الشروع فيه يبدو المؤلَّف هَدَفاً أسمى ، ويلحق ـ على هذا المستوى ، بالغايات اللا غائية وهي اللوحة أو السيمفونية .

لكنَّ المشكلة تبقى قائمة ، وسارتر على حقّ : فَنَحْنُ لا يمكن أن نتأمَّل مؤلَّفاً نثرياً كما نتأمّل لوحةً أو مقطوعة موسيقية ، لأننا لا نتمكّن من رؤيته ، بل نرى من خلاله . والعَمَل الأدبي يُوَلِّد بِسُرعة نماذجَ ، ومواقِفَ ، وأوساطاً ، يتوغَّلُ فيها رجالٌ ونساء ، ويُصبحون جَوْهَرَ الواقِعِ نفسه . ومن المعروف أنَّ جَوَّ « سان ـ جرمان ـ دي ـ بريه »* ، مَدِين كثيراً لمؤلَّفات « سارتر » ذاتِه ، لكنّنا لا نستطيع القوْل إنّ « سارتر » أراد هذا الجوَّ ، إنه استخدم الألفاظ وسيلةً

للوصول إلى هذا الهدف . فهذه المؤلَّفات غاية بذاتها ؛ لأنّها ، بالتحديد ، تتجاوز كُلَّ حَدَثٍ ، ولأنها كَسَتِ الواقع فنّاً ، ومن ثَمَّ نرى أنَّ الفن الأدبي لا يمكن أن يكون وسيلةً بسيطة للتأثير في الواقع ، لأن الواقع ينطوي سَلَفاً على نصيب من الأدَبِ والفن . وهنا تبرز مشكلة : ألَّا يجنح فنّا الرسم والموسيقى ، بِوَصْفهما يتعارضان مع الواقع وأنَّ الواقع يشكِّل دائماً جزءاً من الأدب ، إلى أن يخلُقا ، من خلال الحِيَل الفنيَّة ، عَالَماً خالياً من الألفاظ وغموضها ، تماماً كَخَلْقِهِمَا لِعَالَمٍ خالٍ ، من المادّة ؟

بَراعَاتُ الألفاظ Les artifices des mots

لِنَبْدأ باختيار نصيبِ اللغة في تكوينِ الواقع الذي يبدو لِوَعْيِنَا فنحن نتصوَّر عامَّةً أن الألفاظ تُسْتَخْدَم للاتصالِ فقط ، ولا فائدة لها في تكوين مَنْ يتواصَلُون بها ، وهكذا فَثِمَّة الواقع من جِهَة ، وعلامات للتعبير عنه من جِهَةٍ أخرى . وَلَقَد « تنبّأ « بيركلي » Berkeley بأنَّ الألفاظ قد تضلِّلنا ، إذ تبدو أنها تُعبر عن الأشياء ، بينما هي تبتعد عنها . وفِعْلاً تتدخَّل الألفاظُ في تكوين الواقع كما يبدو لِوَعْيِنَا ، دون أن تبدو أنّها تُلامِسُه ، وذلك من خلالِ براعاتٍ حاذقةٍ لغاية .

١ ـ استقرار المعنى La stabilité du sens : لكي يبدو لنا الشيءُ واقعياً ، يجب أن يكون ، بطبيعة الحال ، مُدْركاً ، لكنْ إذا وَلَّد فينا شيءٌ ما انطباعاً بسيطاً عبْر علاقته بِعاطِفَتِنا ، فلن يكون ، مع ذلك ، ذا قيمةٍ ، لأنَّنا لا نستطيعِ تحديدَه وتمييزه ، وليس مُمْكِنَاً لانطباعَيْن أن يُقَارَنا ويُمَيَّزا إلاّ إذا انتميَا إلى كلِّ واحد ، وتعايَشَا ضِمْن مجموع واحد حيث يُرجِعُ كلُّ عنصرٍ إلى العناصر الأخرى ، وسائر العناصر الأخرى تُرجِعُ إليه ، ففي الكُلِّ الذي يشمَلُ العناصر ، يستطيع كلُّ عنصر أن يكون متميِّزاً وَذَا قيمة ؛ إذ إن الأشياء المُبعْثَرة ، المُتجاوِرة ببساطة ، لا تمتلك أيَّة فُرْصَةٍ لِتُصِير واقعاً ، أيّاً كان ، بالقياس إلى الوعي . ينتج من ذلك أنَّ معنى الشيء الذي يسمح لنا بِتقويمه وتحديده ، لا يُمكن أن يكون مُلازماً للشيء ، كما لا يمكن أن تُعِّينه اللفظةُ ببساطة . وبعبارةٍ أفضل نقول : في علاقة الشيء مع شعورنا ، قد يولِّد الشيء انطباعاً يستغرقنا مع كونِهِ بعيداً عنِ الظهور لنا ، ويتولَّد ، في العزلة ، على حِسَابِنا . علاوة على أن هذا

الانطباع قد يتغيَّر ، ويُعدَّل طيلة فترة اللقاء ، ورُبَّما صار مُغيِّراً ، لأنه سيعتمد على حالَتِنا في أثناء اللقاء ، وعلى السِّيَاق الشامل حيث يجري هذا اللقاء . فالانطباع لا يصير معنى للشيء إلا إذا كان مُرتبطاً بمكانه الأصلي ، ومُدْرجاً في منظومةٍ يَخلقُ قيمة العناصرِ فيها ، مجموعُ العناصر وعلاقاتُها المتبادَلة . واللغة هي هذه المنظومة : تتعايشُ عناصِرُها كافَّةً ، وتشكِّل في الذهن كلًّا واحداً . فمع اللغةِ لا يعود الإنسان موجوداً بِبَساطة في العالَم ، إنما يوجد في ذهنِهِ عالَمٌ مترابط .

لقد ركَّز « فيردينان دو سوسُّيْر » F. De Saussure على هذا المفهوم لِقِيْمَةِ الألفاظ التي سوف نرى أنها ذاتُ أهمية جوهريّة في فن الأدب ، وفي الفنونِ الأخرى أيضاً . فهو يكتب على سبيل المثال « تقومِ الآليَّة اللغويَّة بأكملها على تَماثُلاتٍ واختلافات Des idetites et des differences باعتبار أنَّ الأولى تَتَضَادُّ مع الثانية . ومشكلة التماثُلات موجودة إذاً في كُلِّ مكان ؛ لكنَّها ، مع منحىً آخر ، تلتبس في جُزْءٍ منها ، بمشكلة التماثُلات والوحدات Unités التي لا تشكّل إلا تعقيداً من تعقيداتها ، لكنه تعقيدٌ خصْبٌ أصلاً . يتأتى هذا الطابع من المُقارنة مع بعض الوقائع المُسْتقاة من خارج اللغة . وهكذا نتكلَّم على التَّمَاثُل بَيْنَ قِطارَيْن سَرِيعَيْن ينطلقان من باريس إلى جنيف الساعة ٨,٤٥ مساءً يفصل بين انطلاقهما أربعٌ وعشرون ساعة ، وفي نَظَرِنا أنّ القِطَار واحد ، ومع ذلك فَمِنَ المُحْتَمل أن يكون القطار كلَّ شيء ، كالقاطرة والعَرَبات ومن يَعْمل فيها . أو إذا هُدِمَ شارعٌ وأُعِيْدَ بناؤه من جديد ، فَنَحْنُ نقول إنَّ الشارع هو نفسه ، على حين أنَّه من الناحية العملية ، لم تَبْقَ أَيَّةُ علامةٍ من الشارع القديم ، فَلِماذا نتمكّن من إعادةِ بناء شارعٍ بعد انهدامِهِ ، كُلّياً من غير أن يبقى هو نفسه ؛ لأنَّ الماهيَّة L'entite التي يُشكِّلها ليست مادِّيَّة صِرْفاً : إذ أنَّها تقوم على عدَّةِ شروطٍ تُعْتَبَرُ مادِّيَّتُها العَرَضِيَّة غريبةً عنها ، كَمَوْقع الشارع بالقيـاس إلى الشوارع الأخرى مثلاً . وبالمِثْل ، فَإِنَّ ما يصنع القِطَار السريع هو ساعةُ انطلاقه ، ومَسَارُهُ ، وعلى الجُمْلة كلُّ الظروف التي تُمَيِّـزه عن القطاراتِ السريعةِ الأخرى كافَّةً . فكلُّ مرّة تتحقّق فيها الشروطُ نَفْسُها ، نَحْصُلُ على الماهيَّات نَفْسِها »[٣] . يُبيِّنُ هذا النصُّ أنَّ التَمَاثُل L'identite لا يمكن أن يكون

مفهوماً إلا بالرجوع إلى كامِلِ الكُلِّ الذي يشمل العُنْصُرَ المُمَاثَل L'identifie ؛ ويجب أن يُضاف إلى أطروحة « سوسُّير » أنَّ قيمة اللفظة تنبع من تَداخُلات النظام الذى يتضمنها ، ومن ماديتها الخاصة ، ومن مظهرها بصفتها لفظة . ولا يُمكن أن ينتمي المعنى إلاّ إلى اللفظة ، فَمِنَ اللفظة يأتي المعنى إلى الشيء .

أوضَحْنا قبل قليل أوَّلَ براعةٍ لِلُّغة : فالألفاظُ لا تُحدِّد معنىً خارجياً ومستقلاً عنها ، ومعنى الأشياء مُتَحَقِّقٌ في تحقُّق النظام اللساني ، ومن ثَمَّ تتثبَّتُ الانطباعاتُ العابرة والمُتغيِّرة ، وتصير المعنى . وليس مُسْتَطاعاً إدراكُ أن المعنى بذاته ينتمي إلى الأشياء ، وأنَّ الألفاظ لا تقوم إلاّ بدَوْر تحديد هذا المعنى ، وهو دَوْرٌ ثانويٌ في النهاية .

وقَبْل أن يتحقَّق نظامُ اللغة لم يَكُنْ يُوجَدُ عالَمٌ مع أشياء ذاتِ معنى ، ولا وعْي لإدْراكِهِ ؛ فَتَحَقُّقُ نظام اللغة هو الذي يجعل من المُمْكِن الفَصْلُ بين الذات والموضوع ، وهو الذي يُولِّد الوعيَ التأمُّلي والعالَمَ المُتأمَّل معاً . لِهَذا حيْثما يوجد بَشَرٌ تُوْجَدُ لُغَة ، وَحَيْثُما توجد لغةٌ يوجد بَشَر . وهكذا تتكوَّن لدينا نتيجة هامّة جدّاً : الفنُّ لا ينبثق من جانب الواقع ، أو في الواقع ، إنَّما على العكس ، يُثَبِّتُ الانطباعات ويُولِّد المعنى بِفَضْلِ نظام تَخَيُّلي يجعل ما نُسَمِّيه بـ « الواقـع » مُمْكِناً . وإذاً فَإنتاجُ اللغة فنٌّ أصيل ومَنْبَعُ الفنون جميعاً .

٢ ـ **شفافية العلامات** **La trans parence des signes** : من هذا المنطلق نرى أنَّه ليس طبيعياً أبداً أن « تَمُرَّ اللفظة عَبْر نَظَرِنا ، كالزجاج عَبْر الشمْس » ، فاللفظة ذاتها شيء رنَّان ، وتقوم بوظيفتها كما هي في الشعر ، ممَّا يوجب الأخْذَ بالحسبان مظْهرَ شفافية اللفظة ونتائج هذا المظهر .

أوَّلاً ، إن معنى اللفظة ـ حتى لو تعلَّق بِجَرْسِهَا ـ يعتمد على روابطه مع مجموع اللغة ؛ إذ تستطيع اللفظة ، وهي الشيء الرنَّان ، أن تكونَ جوهراً نُمسِك بالمعنى اعتماداً عليه ، إنَّما المعنى يفيض عن هذا الجوهر ويبقى مُتعَذَّراً أن نُمْسِكَ به في حاله الخالصة : إنَّ من غير المُمْكِن أن تصير علاقةٌ بين عدَّة صفات ، شيئاً .

ثانيا ، إنَّ معنى اللفظة أقرب إلى الذهن من أن يستطيع هذا الأخير أن يُدركه ، وإدراكُ المعنى يتضمَّن إسقاطه على شيء ما يجعل بينه وبين الذهن مسافة ، ويسمح بتقدِيْمِهِ للوعي . وأخيراً ينبغي ألا يغيب عن نَظَرِنَا أن اللغة تبقي في مجموعها اعتباطيَة ، كما يبقى استقرارُ المعنى النابع منها نِسْبياً ، فلِكي يتمكَّن مجتمع من بين المُجْتَمَعَات أن يعتمد على معنىً أيًا كان ، ويُرسي حوله إجماعاته الأساسية ، ينبغي أن يبدو المعنى مرتبطاً بالأشياء ، وأن تبدو الألفاظ مُحَدَّدة له وحَسْب . وإنَّ « سوسُّيْر » لَمُنْخَدِعُ بهذا الظاهر عندما يُصَرِّح أنَّ لفظتَيْ « Boeuf و OX = ثَـوْر في الفـرنسيـة والانكليـزيـة مُتعـاوِضَتَـان Interchangeables : فما يفصِلهُما هو كامِلُ البَوْنِ الذي يفصِلُ الطَّبْع الفرنسي عن الطبع الانكليزي . وتبدو اللفظةُ عند هؤلاءِ وأولئكَ شفَّافَةً ، كما يبدو ما يخلق الإعجاب بالحِصَان مُرتبطاً بالشيء لا باللفظة ، لكنَّ هذا لا يعني أبداً أنَّ شَعْباً يُسمِّي الحِصَان باسم مُعينً يُثَمِّنه بالطريقة نفسها التي يُثَمِّنه بها شَعْبٌ اسْماً آخر . ثمَّ إنّ الخصوماتَ اللغويَّة ما كانت لِتَعْرِف الحِدَّة التي نَعْهَدُها فيها لو لم تكُنْ للألفاظِ سوى قيمةٍ اصطلاحية لا تُعَدِّلُ معنى الأشياءِ في شيء ، وما كانت هذهِ الخصومات لِتَبْلُغَ حدودَها القُصْوى المُحقَّقة ، إلا بِسَبَبِ هـذا الازدراءِ الذي يؤدي إلى أنَّ كلَّ واحدٍ يعتقد أنَّه في الطريق الصحيحة ، ويحكم بالهرطقة على أولئكَ الذين يَدَّعون ، بِنَظرتهم وأسلوبهم ، أنهم يَقْلِبون حتى معنى الأشياء . والحَقُّ أن الإجماعَ الاجتماعي مَدِينٌ بالكثير لاستقرار المعنى الذي تخلُقُه اللغة ، لكنَّه يرُدُّ دَيْنَه بِسَخاء ، ويقوِّي بدوره ما يدعمه : فما أن يستقرّ الإجماع ، حتى يبدو المعنى مَالكاً وجوداً مُسْتَقِلاً عنِ اعتباطية اللغة المرتبطة بالأشياء ذاتها . وهذه هي العلّة الجوهرية لِمَظْهَرِ شفافية الألفاظ .

ومن ثَمَّ تتولَّد نتائج مُهِمَّة للفنّ الأدبي : فاللفظة هي في اللحظةِ عَيْنِها عاتمةٌ وشفّافة ، تحمل في ذاتها معنىً ثابتاً ، وتُرجِعُ في الوقت نفسه إلى أشياء لها معنى تَدين به لِقِيَم أخرى للألفاظِ ، فعندما يكون الكاتب مُبْدِعاً حَقَّاً ، يُعَدِّل نظام اللغة ، وتشابُكاتِ الألفاظ ، وقيمةَ كلٍّ منها . وفي تمرينِ القراءة ، يتطوَّر الذِّهْنُ في عُنْصُرٍ ذي مذاقات جديدة ، إنّما هو قريب منه إلى درجة لا يُعطي معها للوعي أشياء مُمَيَّزة . وتُرجِعُ الألفاظُ ، في الوقتِ ذاته ، ومن خلال شفافيتها ،

إلى أشياء لم يَعُد معناها يتطابق مع المذاق الجديد للغة . ومن هنا يغدو أيُّ أَدَبٍ مُبْدِعٍ توكيداً للواقع ، ويُصِيبُ سارتر في قوله إنَّ الأدَبَ فِعْلٌ . وينبغي الإلحاحُ فقط عَلى أنّ الأدبَ فِعْلٌ بالمعنى الأقوى لِلْمُصْطلح : فالأمر غيرُ مُتعلقٍ بالفِعْل (في) الواقع ، وباستخدامِ الفنِّ وسيلةً لِتَغْيير هذا الواقع ، إنما هو مُتعلّق بإعادة تشكيلِ الواقع بُغْيَةَ جَعْلِهِ مُناسباً لِفَنٍّ ما . ولا شكَّ في أنّ هذا هو السبب الذي يجعل كثيراً من الكُتَّابِ يصرِّحون أنَّهم لا يعرفون بالضَّبْط أين يوجَدُ الحدُّ بين الواقعي والمُتَخَيَّل : ليس هذا غباوةً من جانبهم ، بل هو ، على العكس ، معنىً أكثر بعداً عما هو فعلي ، وعن السيرورة العميقة التي يتولَّد الواقع بواسطتها .

٣ ـ رواية الرواية Le roman du raman : ينتج عمّا سبق أنَّ فنَّ الألفاظ هو ، بالضرورة ، متناقضٌ وغيرُ مُكْتَمِل ، لأن الألفاظ تحمل المعنى ، وتدَّعي بشفافيَّتها ، أنها تحدِّده فقط . الألفاظ تحمل المعنى ، ولا تفعل أكثر من الكشف عنه : يَسْتَشْهِدُ سارتر بعبارة « موسكا » Mosca ، التي نطق بها أمام العَرَبة التي كان فيها « فابريس » و « سانسوفرينا » : « إذا انبثقت بينهما لفظةُ الحُبِّ ، فقد ضِعْتُ » ، حيث يُعَلِّق سارتر على هذه العبارة بقوله إنَّ الكاتب ، وهو يجعل كلمةَ « الحبّ » تنبثق ، يُنشيء الحُبَّ بين الناس « الذين لم يحدِّدوا مشاعِرَهم بَعْدُ »(٤) . وفي الواقع أن القضيَّة ليست قضيّة الكَشْفِ ببساطة عمَّا هو موجودٌ سَلَفاً : فقد بيَّنَ « دوني دور روجمون »* أنّ هذا الحُبَّ نفسه الذي تخشى « موسكا » رؤيةَ انبثاقِهِ بَيْنَ « فابريس » و « سانشوفرينا » كان شعوراً مجهولاً قبل انتشار أسطورة « تريستان وإيزولت »* في عصر شعراء التروبادور . فإنِ استطاعت ألفاظٌ مُعَيَّنة أن تُفَجِّر شعوراً موجوداً سابقاً ، فإنَّ ألفاظاً أخرى قد كوَّنَتْهُ من شتَّى أنواع الأجزاءِ ومَنَحَتْهُ واقِعَه . ومن جانبٍ آخر ، لا يَتِمُّ عَمَلُ اللغة ، ولا يتَّخِذ المعنى الذي يحمله شَكْلاً بِحَق إلا إذا استعادتِ الألفاظُ شفافيَّتها ، وبَدَتْ أنَّها تُحدِّد واقعاً موجوداً خارِجَها . وهَاهُنا مُتَطَّلبٌ من متطلَّباتِ اللغة ؛ لأن المعنى الذي تحمله ليس له شَكْلٌ بَعْدُ ، وهو أقرب إلى الذهن من أن يستطيع هذا الأخير تَصَوُّرَهُ .

يعود غموضُ الأدب إلى صِراع المعنى والموضوع الذي يُعطيه شكلًا ، ويسمح بِتَصَوُّرِه . والمعنى الموجود في الألفاظ مترابط ضرورةً مادامت قيمة الألفاظ تأتيها من علاقتها بِمَجْمُوعِ اللغة ، ومادام الكلُّ يسبق الأجزاء ويجعل منها ما هي كائنة عليه . لكنَّما المعنى لا يُتَصَوَّر إلا بإسقاطه على الخارج ، الذي يُحيط بنا ، وهذا الخارج ليس واقعاً ولا غير واقعي طالما أنَّ هذا الإسقاط لم يَتِمّ ، وبَقِيَ غائباً عن وَعْيِنا ، وعن مقولاتِ عَقْلِنا . أما المزج بين هذا الخارج والمعنى فَيُكَوِّن الواقع ، وهذا الواقع ذاتُه غيرُ مُترابط ، لأنَّ المعنى المُحقَّق في الذِّهن لا يتطابق إطلاقاً مع الخارج الذي لا ينبع منه ، والذي يُشكِّل موضوعاً له .

إن أسمى رِهَانٍ لِفِعْلِ الإنسانِ الحيِّ فيما نُسَمِّيهِ عادةً بالواقع ، هو الجانب الإنساني ، فالطلاق بين المعنى وموضوعه ـ أيْ انفجار « الواقع » الذي يُكوِّن دعامة الوعي ـ يهدِّد وعْيَ الإنسان باستمرار . وهذه المعركة هي التي تُفضي إلى الإبداع الأدبي . يتِمُّ ذلك بيانياً في ثلاثِ مراحل :

مرحلةً أولى . حينما يَتِمُّ الطلاق بين المعنى والموضوع ، يفقد الإنسانُ جوهره . يكتب « مِيْفِل دو أونامونو »* ما يأتي : « يُمكِنُ القول : في البَدْءِ كان الكِتاب . أو التاريخ . لأنَّ التاريخ يبدأ مع الكِتَاب **Le Livre** ، وليس مع الكَلِمَة **Le Verbe** . فَقَبْلَ الكِتَاب والتاريخ لم يكُنْ وعْيٌ ولا مُخَيِّلة ، ولا شيء . ما قبْل التاريخ هو اللا وعي ، والعَدَم »[٥] . فَبِحَسَبِ « أونامونو » ، لم يَعُدِ الموضوعُ المنفصِلُ عن الكِتَابِ حُلُماً ، إنَّما هو ظِلٌ لِلْحُلُم . ولم يَبْقَ من الإنسان أيضاً سوى ظِلِّ حُلُم فـ « أَوْجوجو دو لارازا » ينزعج بِصُورةٍ جليلة ـ وأيُّ انزعاجٍ هو انزعاج إنسانٍ صاحب جلالة ! ـ ينزعج لأنه لم يَعُد يعيشُ إلاّ في ذاته ، في « أَنَاهُ » الفقيرة الأدنى من التاريخ ، وفي إنسانٍ حزينٍ لا يستطيع أن يجعَلَ من نفسه رواية . ولذلك كان يُحِبُّ الروايات . كان يُحِبُّها ، ويبحث عنها كي يعيش في إنسانٍ آخر ، وكي يكونَ إنساناً آخر ، ولِيَصْنَعَ من ذاته كائناً خالداً في ذاتٍ أخرى . عن الروايات لِيَكْتَشِفَ ذاته ، ولِيَعيشَ في ذاته ، وليكون هو ذاته ، أو ، بالأحرى ، من أجلِ أنْ يَهْرُبَ من ذاته المجهولة ، التي لا يمكن أن يعرفها

حتى هو نفسُه »(٦) . وهكذا يَشْرَعُ الإنسانُ بالقراءة أو بالكتابة كي يمنح نَفْسَه واقعاً .

مرحلة ثانية . الظِلُّ منقولٌ في الألفاظِ L'ombre * Est transportee dans les mots ؛ وهنا يمكنه أن يكتسب المعنى والتثمين الذي كان يَنْقُصُه . والواقع أنَّ الألفاظ في مُمارَسةِ الكتابة والقراءة لا تتمكَّن من إسقاط معناها على المُمارَسة ، إنَّما ـ على العكس ـ المُمارسة تَسْلُب الألفاظ سلاستها وشفافيّتها : فالذهن أقرب إلى ذاته بحيث لا يُحيْط بِذَاته ولا يمتلك وَعْياً .

ومن هنا تَبْدُو الروايةُ غيرَ كافِيَة ، ويظهر الجنوحُ إلى روايةِ الرواية . ففي مؤلَّفِهِ « كيف تكتب الرواية ؟ » ، كتب « أونامونو » رواية الرواية و « سولير »* ، الأقرب إلينا ، قلَّدَه في رواية : « نِساء » . تبحث رواية الرواية عن بُلوغِ ما هُوَ أدنى من الرواية ، وعن تحقيقِ إسقاطِ الرواية على الظلِّ المنتَقِل فيها ؛ والحقيقة أنَّ الظلَّ والرواية منقولان في روايةٍ من الدرجة الثانية ، تَحمِلُهُما سلاسة الألفاظ وشفافيتها أيضاً . وبذلك نحصل على روايةِ روايةِ الروايةِ Un roman du raman du roman وهكذا إلى اللا نهاية . . .

مرحلة ثالثة . يُهمِلُ الظِلُّ كُلًّا من القراءة والكتابة ، ويَشْرع في العَيْش ؛ وعلى الفَوْر تَسْتَعِيْدُ الألفاظ شفافيَّتها الكاملة : إذ لم يَعُدِ الظلُّ منقولاً على أمواجها ، بل هي تُسْقِطُ عليه معناها ، ومن المزيج يتولَّد الواقع : « عندما يَحُلُّ « لينين » مشكلة كبرى . . . لا يُفكِّر بمقولاتٍ تاريخيَّةٍ مُجرَّدة ، ولا بِعَائداتِ الأرض أو بِفَضْلِ القيمة ، ولا بالاستبدادية أو بالليبرالية ، إنَّما يُفَكِّر بالناسِ الأحياء ، وبِقَرَوِيِّي « سيسدور في توير » ، وبِعَامِلِ المصَانِعِ « بيتيلوف » ، وبِشُرطي الشارع ، ويجهَدُ كي يتصوَّر كيف سَيَكُون وقع القرارات على قُرويّي « سيسدور » ، أو على العامل « أونيفري » . ممَّا لا يعني شيئا آخر غيرَ أنَّ لينين كان مؤرِّخاً وكاتباً روائياً ، وشاعراً ، وليس عالِمَ اجتماع ، أو صاحب مَذْهَبٍ فكري ، رَجُلَ دولة وليس سياسيّاً بسيطاً »(٧) . والمزْج ـ وهو يُنتِجُ الواقع ـ يُدْرِج التناقُضَات ، ويتولَّد التآكل على طولِ الخَطّ ، ويُسْتَهلك الطلاق (بين المعنى وموضوعه)* ، ممَّا يقودنا إلى المرحلة الأولى ، وتتكرّر الدورة . . . وهكذا يتطوَّر التاريخ .

في الأدَب يُمْتَلَكُ الواقِعُ مُضاعفة ، أوّلاً لأنَّ اللغة تتضمَّنُ شَرْطِيَّات الحاضر والماضي ، واحتمالاتهما ولا واقعيّتهما ؛ إذ تَسْمح بخَلْقِ اقتراحاتٍ ، وتكوين افتراضاتٍ ، وبِمُواجَهَةِ اختيارات ؛ ويصير الخيال فيها واقِعاً لخيالٍ ثانٍ ، أو أنّ اللغة ، بالأحرى ، تَحبِسُنا في دائرة الشك بِخُصُوصِ قِصَّةٍ لا نعرف ما إذا كانت مُتَخيَّلةً أم حقيقيَّة : فـ « سرفانتس » في روايته « دون كيشوت » و « كورنيه » في مسرحيَّته « الوَهْم الهزلِي »** لَعِبَا على هذا الغموض الذي يُفْضِي إلى أنَّ المُتَخيَّل يُمكِنُ أن يكون واقعياً ، والواقعي يمكن أن يكون مُتَخَيَّلاً . والأدَبُ يمتلك الواقعَ ثانيةً لأنَّ شفافية العلامات تفترض استحالة إعطاءِ شكْلٍ للمعنى الذي تَحمِلُه ، واستحالة تصوُّره إلا بإسقاطه على واقعٍ ما .

الأَدَبُ يعكس الواقِعَ وينعكِسُ فيه : مَقْدِرَتُه في الاستدلال المنطقي ، وتكوينِ الافتراض ، والذهابِ إلى آخر نتائجِ فَرَضِيّة أو معطىً ما ، تسمح له أن يُبرهِنَ على تَرابُطِ نظامه ، وعلى حَيَويَّته كذلك . وبالمقابل ، الواقِعُ يعكس الأدبَ : فالأَدَبُ يجد في الواقع منظورَه الخِتَامي : إنَّهُ انبثاقُ وَعْيٍ في تأمُّلِ عالَمٍ مَعْقول Un monde sense .

والمرآة المطلوبة ـ في الحالَيْنِ كلتَيْهما ، خادعةٌ للأسف : فالأدب لا يُمكِنُ أن يعكِسَ الواقع دون تجريده منْ حقوقه ، كما أنَّ الواقِعَ لا يمكن أن يقطف معنى الألفاظ دون أن يفسده . إذاً من السذاجة أن نفكر في أن الأدب والموسيقى والرَّسْم هروبٌ من الواقع بوساطة الخَيَال . فلا واقع بلا أدب ، ولا أَدَبَ بلا واقع . وليس بمَقْدور أيٍّ منهما أن يتخلّى عن الآخر ، ومع ذلك فَهُما لا يَصِلانِ أبداً إلى التطابقِ ، لذا يُرجِعُ أحدُهما إلى الآخر في أثناءِ التعاقُب اللا نهائي للتاريخ . وسنُبيِّنُ الآن أنَّ الفنون الآخرى أكثر اكتمالاً (من الأدب)* وهي ـ في الوقت نفسهِ أقلُّ جوهريَّة .

جماليات** الأصوات والألوان Les prestiges des sous et des couleurs

الرسْمُ والموسيقى عاجزانِ عن السَّماحِ بِتَأمُّلٍ الواقع ، وهذا عائد إلى سببٍ واضح : لا تستطيع الألوان والأصوات أن تُصَفّي المعنى من الموضوعِ حيث يأخذ شكلَه ، لأنها لا تمتلك شفافية العلامات : بإمكانها أن تحلَّ مَحلَّ الواقع ،

لكنْ ليس بإمكانها أن تُرجِعَ ـ في هذا الواقع ـ إلى ما هو أدنى من أيِّ تجسيد .
ومع هذا ، ثمَّة اعتراض يُقدِّم نَفْسَه على الفَوْر : أليس ثمَّة لوحات رَسْمٍ هي تأمُّلٌ في فنِّ الرَّسْم ، وأين يتعاضد المتخيَّل والواقعي وهما يَتنافيانِ بِصُورة مُتبادَلة ؟ ونَسْتَحْضِرُ على الفَوْر ، لوحة « لاس مينيناس » لِـ « فيلا سكيز »* التي حلَّلها « ميشيل فوكو » تحليلا جيداً ، وفيها يرسم الفنان نَفْسَه وهو يرسم .
فلو تفحَّصْنا هذه اللوحة عن قُرْب ، لرأَيْنا فيها جُمْلَةَ ما يفصل التأمُّل الأدبي عن تجسيد الذات في فن الرسم .

١ ـ حضور الواقعي في لوحة « لاس مينيناس : لقد دلَّ « ميشيل فوكو » بطريقة جيِّدة جدًّا على حضور الواقع وغيابه الآني في لوحة « فيلا سكيز » : يحدِّد (الرسَّام) نقطة غير مرئية ، إنّما يُمكِنُنا ـ نحن المشاهدين ـ أن نحدِّدها بسهولة ، لأن هذه النقطة هي نَحْنُ : جسمنا ، ووجهنا ، وعيوننا . إذاً فالمشهد الذي يُلاحظه غير مرئيٍ مرَّتَيْن : مرّة لأنه غير مُجسَّد في فضاء اللوحة ، ومرّة لأنه واقع ، بالضبط ، في هذه النقطة العمياء ، وفي هذا المخبأ الأساسي حيث تتوارىٰ نظرَتُنا الخاصَّة بنا لحظة مُشَاهَدَتِنا له»[٨] . فبِقَدْر ما نكون حاضرين أمام أَنفُسِنا ، نكون غائبِيْن عن اللوحة وبِقَدْر ما نكون مُجسَّدِين في اللوحة ، نتهرّبُ من نظرتنا : « ومع ذلك ، كيف يُمكِنُنا تَجنُّبُ رؤية هذه الاختفائية invisibilite ، وهي هناك أمامَ أعيُنِنَا ، طالما كان لها في اللوحة ذاتها مُعَادِلُها المحسوس ، وصورتها المهمورة ؟ إننا قادرون ، في الواقع ، على تخمين ما يراه الرسَّام ، إذا كان ممكناً أن نلقي نظرةً على اللوحة التي ينطبق عليها ، غير أنَّنا لا نَدرك منها سوى النسيج ، والركائز الأفقية والعمودية ، ومَيلانَ المَرْسَم »[٩] . لكن ، ما هذا الواقع الحاضر ـ الغائب ؟ إنَّ إحدى جَماليات اللوحة هي أن نماثِلَها Assimler بهذه التي نَجِدُ أنفُسَنا فيها ، والتي نتأمَّل اللوحة منها .

الخَطُّ بَيْنَ حِدَّةِ ونَظَرِ الرسَّامِ المُصوَّر (في اللوحة)* ورأْس ريشَتِه ، ينتهي فينا . لِيَكُن . لكنَّ هذا الخَطَّ لا يوجد إلا في الفضاء المتخيَّل L'espace imaginaire الذي جَسَّمَه « فيلاسكيز » بِحَسَبِ قوانين المنظور ، على السَّطْح الأبيض للوحة . وهذا الفضاء المبني لا يتمكَّن من الاستمرار في فضائنا

(الخاص)* : فَإنْ تأمّلْنا اللوحة آخذين بالحُسْبان فضاءنا ، سَيَتَسَطَّعُ فضاء اللوحة ، ولن يجعل خَيالُنا الشيءَ المُصَوَّر حيّاً . لأن الفضاء الذي يجمعنا إليه الخطُّ بين النظر والريشة ليس إلّا تطويلاً لفضاءِ اللوحةِ المتخيَّل . ولسنا نحن المجموعين إليه ، بل هو ساكنُ هذا الفضاء المُتخيَّل الذي لا يستطيع أن يوجد إلا بِمُلاءمته لقوانينه .

وثمّة بين هذَيْن الفضاءَيْن اختلافان جوهريّان : المعنى ـ في فضائنا الخاصّ بنا ـ مُسْقَطٌ على الخارج الذي هو موضوعُ المعنى ، ومانِحُهُ شكلَه ، ومن هنا يتولّد عدم التطابق بين المعنى وما يسنده ، أما في فضاءِ اللوحة فالصورة ليست هنا إلاّ لِتخدم المعنى من حيث هي دعامتهُ ، فهي مصنوعة على قياسه ، وهي وهو شيء واحد؛ وفضاؤنا لا ينفتح ، من جهة أخرى ، إلا إن كانتِ اللغة هناك ، تمنح الأشياء قيمتَها ، وتسمح لها بأن تعرض ذاتها تحت أيِّ نَـظر . وعلى العكس ، يُمكن لفضاء اللوحة المُتخيَّل أن يستغني عنِ اللغة ، لأنَّ جملة الأشياء المرسومة فيه تحمل في داخلها معناها الخاص ، ثُمَّ إنَّه يؤكِّد وهْمَ لُغَةٍ شفّافة تُسَمِّي الأشياء دون أن تُسْهِمَ في تكوين واقِعها .

يخلق الخَلْط بين الفضاءَيْن ازدراءً نعتقد من خلاله أن محدوديتنا ـ التي لا يمكن نُكرانُها ـ تعود ببساطةٍ إلى أننا لا نستطيع أن نشمل كلَّ شيء بِنَظْرَةٍ واحدة . وفي الآن ذاته ، يبدو أنَّ الواقع المُسْتَبعد من الرَّسْم يُحاكي الرَّسم . والرَّسم يُشكِّل العالَم الذي تحدّده اللغة إن كانت شفّافة وإيهام الشفافية حيٌّ إلى درجَةِ أنّه يُهَيْمِن في حضارات نجد فيها الإيهامات الإضافية illusions complementaires لِفَنِّ الرَّسم . فَغَالباً ما جسَّد الرسَّامون موضوعات إنجيلية ، وتاريخية أو أدبية ؛ والمُهِمُّ في هذه المشاركة ليس فيما يحمل الرسم من الكمال إلى هذه الفنون وحسب ، إنما في كَوْنِهِ يقوِّي معنى واقع لا يَدِيْنُ بشيء لِلُّغة ، ويبقى وحدَه ثابتاً في دَعْمِه . ويحصل أنَّ الأدب يخفي هذه المشاركة ، ويجعل أولويَّة اللغة وإسهامها في تكوين الواقع واضِحَيْن : عندما أقرأ رواية « مَدَام بوفاري » أشعر فوراً أنَّ المعنى الذي تُعطيه « إيما »* لمغامراتها ، وللعالَم ، ولِذاتها ليس معنىً أصيلاً ، وإذا ما أردتُ أن أفصل « إيما » عن هذا المعنى ، فلن يبقى شيء أتمكّن من بلوغه في الرواية أو من خلالها ، وأغدو

مصروفاً إلى ذلك الرجل المسكين لِمَا قَبْلَ الرواية ، الذي أوحى به « أونامونو » ، فهو من يَجب أن أُحْيِيْهِ بِحَسَبِ معنىً جديد وأنا ألاحق أصالةً أكثر اتّساعاً .

٢ ـ العالَمُ الموسيقي . ما قلناه عن الرسم ينطبق على الموسيقى ، بل إنه هنا أكثر وضوحاً ، لأن الموسيقى ، لا تُعيد إنتاج أشياء واقعية ، ولا يُمكِنُ الاعتقاد ، للحظةٍ واحدةٍ ، أن المعنى ينبع من الأشياء ، طالما كانت الأشياء غير موجودة إلا تِبْعاً لهذا المعنى ، ومن أَجْلِ دَعْمِهِ . ففي موسيقى تُعطي أصواتُها في وقْتٍ واحد ضِمْنَ اتّساقٍ ما ، حيث تتطوَّر مجموعةُ حركات معاً ، لا تسمع الأذن سوى نشازٍ إن هي لم تخلق تركيبَ ما هو مُتنوِّع ، وإن هي لم تنظِّم اختلاف الأصوات في موضوعاتٍ تملأ فضاءً مُحدَّداً . فهاهنا المعنى ودعامته شيءٌ واحد ، حيث يجوز الاعتقاد أنَّ اللغة غير مُجْدِية البتّة . وهذا راجع ، بالتحديد ، إلى أن عالَمَ الموسيقى هو ، بالضبط ، ما كان ينبغي أن يكونه العالَم فيما لو كانت الألفاظ حقاً علامات شفّافة ، وإلى أنَّ اللغة غير جديرة بما يكفي للكلام على الموسيقى : فالألفاظ ، وهي تحدِّد معنىً خارجاً عنها كُليًّا ، محكومة بِفقدان معناها الخاص ، أو باستدعاء معنىً مزدوج الاستخدام مع المعنى الذي كان علينا ، ببساطة ، أن نحدِّده ، إنَّ عَدَمَ جدارة اللغة في الكلام على الموسيقى بصورة مناسبة ، دليلُ غير مُباشر على أنَّ اللغة ليست هي ما نعتقده ، وعلى أنها تحمل معها موسيقاها الخاصَّة ، وتخلق انطباعاً بأنها تعبر عنها ، في العَالَمِ ، خارج ذاتها .

مكانة الأدب بَين الفنون الجميلة

لو عُدْنا الآن إلى سؤالنا الأول : ما مكانة الأدب بين الفنون الجميلة ؟ لَلاَحَظْنا أنَّه لا معنى لهذا السؤال إلاّ إنْ نَسِيْنا أن الملاحم والأساطير الأساسية التي تدعم حضارةً من الحضارات هي من الأدب ، وكذلك النماذج الأكثر كمالاً من المؤلفات الأدبية ، وإلا إنْ أخَذْنا بعين التقدير حقيقة أنَّ هناك فنّاً أصيلاً ليس من عَمَلِ الإنسان ، بِوَصْفِهِ يَخْلُقُ شخْصَ الإنسان والواقع المحيط به * .

وعلى الرغم من ذلك ، لا يبلغ الواقع كمالَهُ إلا إذا انقلبت الأدوار ، وبدا أنَّ الأدب الذي يولِّد الواقع ، يُولَدُ فيه ، فنّاً كالفنون الأخرى . وهكذا بإمكان مُفكِّر مثل « آلان »** أن يكتب : « وهذه هي المُناسبة لتنبيه كلِّ فنَّانٍ أنَّه يُضيع

وَقْتَه في البحث بين المُمْكِنات البسيطة عما قد يكون أكثر جمالاً . . . اِعْمَلْ أوَّلاً ، واحْكُمْ بعد ذلك . فها هو أوَّلُ شرط لِكُلِّ فنّ ، على نحو ما تعنيه القرابة بين لفظتي : فنّان Artiste ، وفنّان يدوي Artisan ، غير أنَّ تفكيراً لاحقاً بطبيعة الخيال تقود تماماً ، وبِثَباتٍ أكيد ، إلى هذه الفكرة الهامة ، التي يكون ، بِحَسَبها ، أيُّ تأمُّلٍ بلا موضوع عقيماً بالضرورة ، فكِّر بمؤلَّفِك . أجل . بالتأكيد ؛ إنما لا يُفكِّر المرء إلا بما هو كائن : إذاً أَبْدِعْ مؤلَّفك »(١٠) . إذ إنَّ قيمة مفهوم كهذه القيمة ، ونصيحةٍ كهذه النصيحة قائمة ضمن نطاق أن الغاية النهائية للأدب هو تصوير الواقع ، وأنَّ كمالَ الواقع هو أنَّه يبدو جامعاً لِمَا يَشْمَلُهُ .

إنَّ فنوناً مثل الرسْم والموسيقى ، وهي تدَّعي أنها تنسج واقعاً يجد شرارته في الأدب ، قد خلقتِ الإيهام بِوَاقعٍ قد يكون على صُورَتِها ، ومن ثَمَّ فهي ثانوية بالقياس إلى الأدب الذي تُكْمِل مشروعه ، إنَّما هذا المشروع كامِلٌ إلى حدٍّ أنَّه يخلق الإيهام بِأَدَبٍ لا يفعل أكثر من نسْخِ الواقع كما هو ، وهو ـ على هذا المستوى ـ ثانويٌّ قياساً إليها ، وبعيد عن كمالها .

الهوامش

1 - J.P Sartre. Qu - est - ce - Que la litterature in Situation 11, P.61. Gallimard. Paris, 1984.
2 - Ibid. P. 71.
3 - F. de Saussure. Cours de linguistique general, Payotheque, P. 151, Paris, 1974.
4 - J. P. Sartre, op. cit., P.74.
5 Miguel de Unamuno, como se hace una novela, Alianza Wditorial, P. 130, Madrid, 1981.8
6 ' Ibid., P. 134.
7 ' Ibid., P. 131 et 132.
8 M. Foucault, Les mots et les choses. Gallimard, P. 20, Paris, 1966.
9 - Ibid., P. 20.
10 - Alain, Systeme des beaux -arts Idees, N.R.F., P 34, Paris. 1963.

* ـ Tintoret (١٥١٨ ـ ١٥٩٤) ، رسام إيطالي من فينيسيا ، نفّذ كثيراً من اللوحات متأثّراً بـ « مايكل أنجلو » . يتناول « سارتر » هنا إحدى لوحاته (م) .

* Nous sommes dans la languge nous sommes dans notre corps.

* Saint - Germain ساحة أمام الكنيسة المسمّاة بهذا الاسم ، تقع في الدائرة السادسة من باريس ، يجتمع فيها الفنّانون والمهرّجون وغيرهم ، ولها جوٌ خاص جسّده سارتر في مؤلفاته : لذلك يدين له هذا الجو . (م) .

* ـ Denis de rougemont (١٩٦٠ ـ) ، كاتب ومفكّر عُرِف بإدانته لانحطاط القِيَم الأخلاقية في أوروبا ، وتشخيصه لأزمة الفكر الغربي ، والمقْطع الذي يَستشهِدُ به « سارتر » مأخوذ من كتابه « الحُبُّ والغرب » ١٩٣٩ .

** ـ Tristan et Yseult ، قصّةُ حُبٍّ مشهورة بين البطل « تريستان » قاتل التنّين ، و « إيزولت » التي كان تريستان قد قَتَلَ خالَها « مورهولت » . ولما عاد إلى إيرلندا ثانية لاصطحاب « إيزولت » عروساً لخاله الملك مارك ، شرب معها من مظهر الحُبّ الذي كان أصلاً لخاله وعروسه ، فكان بينهما غرامٌ مُحرَّم انتهى بموتهما معاً مُتَعانِقَيْن . وقد ظهرت هذه الأسطورة في القرن التاسع الميلادي (م) .

* Miguel de Unamuno ، «١٨٦٤ـ١٩٣٦» فيلسوف وشاعر وكاتبٌ مَسْرَحيٌّ اسباني ، نُفِي من بلاده إلى جُزُر الكناري ، ثُمَّ إلى باريس بسبب مواقفه السياسية ، كان صارماً شديدَ الذاتية ومتشائمًا ، وهو القائل : « مَنْ يُولَدُ يُعاني ويموت ، ويموتُ خاصَّة » . يستشهد « مونسِف شيللي » بمقطعٍ من كتابه المهِمّ « كيف تكتبُ رواية » ، مدريد ١٩٨١ (م) .

* ـ الظلُّ L'ombre هنا هو ظِلُّ الحلم الذي يبقى من الإنسان ، والذي يبحث عنه الإنسان في الروايات كما يرى « أونامونو » . (م) .

* ـ Sollers (١٩٣٦ ـ) : كاتب فرنسي ، نشر كثيراً من الروايات ، منها رواية « نساء » ١٩٨٣ . وهو مؤسس مجلة « تِلْ كِلْ » Tel Quel سة ١٩٦٠ . وقد انضمَّ إلى « جوليا كريستيفا » في دراساتها عن صِيَغ إنتاج النصوص ، والبحث عن نظرية نَصِّيَّةٍ متكاملة . (م) .

* ما بَيْنَ قوسَيْنِ إضافة من عندنا لِبَيانِ المعنى (م) .
** كتبها كورنيه سنة ١٩٣٦ ، يدور موضوعها حول « بريدامان » الذي انقطعت عنه أخبارُ وَلَدِهِ « كليندور » عشر سنوات ، فذهب إلى الساحر « ألكاندر » ليستطلع مصيره ، فراح الساحر بِعَصاه يُرِيَه مشاهد من حياة ابنه المفقود (م) .

* الإضافة بين قوسين لإيضاح المعنى .
** ترجَمْنا كلمة Prestiges بـ « جماليات » اعتماداً على المعنى العام الذي يريده م . شيللي ، وذلك بدلاً من « مفاتن » أو « مَكانات » .

* ـ Velasquez (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠) رسَّام اسباني ، بدأ أوَّل عهده بالرسم يصوِّر المشاهد الدينية ، ثم ركَّز اهتمامه على موضوعات الحياة اليومية البسيطة ، وعلى رسْم صُوَرٍ نصفيَّة للأشخاص . كما أنه رَسَم في عدَّة لوحاتٍ منها لوحته : «Las Meninas» .

* ـ ما بَيْنَ قوسَيْنِ إضافة من عندنا لإيضاح المعنى (م) .

* Emma Bovary بطلة رواية «Madame Bovary» ، لـ « فلوبير » ، التي كانت تبحث عن ترف بطلات الروايات الرومانسية المسيطرة على ذهنها : لذلك تهاوت في مهاوي الرذيلة دون أن تحقق شيئاً من السعادة المرومة . (م) .

* ـ يقصد هنا : الخَلْق الإلهي (م) .
** ـ Alain (١٨٦٨ ـ ١٩٥١) فيلسوف وباحث ، وعالِم جَمَال فرنسي ، حاول في مؤلَّفاته أن يعطي للفلسفة بُعْدها الأخلاقي القمين بتحرير الإنسان من الطغيان ، وبِمَنْحِهِ حياةً حُرَّة ، اشتُهِرَ بكتابه « نظام الفنون الجميلة » ١٩٢٠ (م) .

بجدك لا بكدك

قراءة في تحقيق ديوان عمرو بن كلثوم (لأيمن ميدان)

علي أبوزيد

كلمة أولى :

خص الله هذه الأمة بأن أنزل كتابه العزيز بلغة أهلها ، وزاد هذه اللغة تشريفاً أن جعل أفئدة الناس تهوي إليها ، وتتعلق بها ، فتتعلمها وتتقنها ، ثم تؤتي أكلها علوماً مختلفة على مر العصور ، فاكتسبنا تراثاً علمياً مختلفاً ألوانه ، نعتز به ، ونحرص عليه ، فهو ذخيرتنا التي تدفعنا نحو المستقبل ، وتحثنا على المتابعة بقدم ثابتة راسخة ، لنكون ـ إن شاء الله ـ خير خلف لخير سلف .

وقد هب الناس منذ زمن لخدمة هذا التراث بين باحث منقب ، ودارس محقق ، فأخرج للناس من كنوزه ما فيه خير كثير ، ومازال في مكتبات العالم العامة والخاصة ، مما نعرف وما لا نعرف ، كثير من ذخائره تنتظر أن يزال عنها غبار السنين لترى النور من جديد ، فتزداد ألقاً .

ومع هذه النهضة لتحقيق التراث ونشره ، برزت طائفة من المشكلات يتحتم على الأمة النظر فيها وحلها إذا أرادت أن تسير بخطى ثابتة ، لأن في حلها خدمة عظيمة لا تقل أهمية عن تحقيق التراث ونشره .

ـ فمن هذه المشكلات إقدام عدد من الباحثين على نشر عمل واحد يتكرر في أقطار مختلفة ، وهذا يعني إضاعة السنين ذوات العدد من جهد طائفة من الباحثين كان يمكن أن تسخر لخدمة نصوص أخرى لم تحظ بالعناية بعد .

ـ ومنها الجرأة الشديدة من قبل كثير من الناس ممن تعوزهم الخبرة ، ويفتقرون إلى آلة العمل في التراث ، على الخوض في غمار التحقيق ونشره ، فيشوهون النصوص ، ويرهقونها بدراسات وحواش منفرة ، وكأن التراث صار حمى مستباحاً لكل أحد ، لا حرمة له ، فصرنا نفجع كل يوم بكتب تنشر ، شُوهت متونها ، وأثقلت حواشيها ، لا تقع عين القارىء فيها إلا على خطأ ،

ولا تخرج النفس من قراءتها إلا بالغصة والحزن والأسف على تراث أفنى أجدادنا أعمارهم في سبيله ، وجاء نفر اليوم يتاجرون به تجارة خسيسة ، ويعبثون به فِعلَ من ليس له هَمٌّ إلا أن يجمع المال ، أو يتباهى أمام الناس بأسماء الكتب التي هتك حرمتها ووضع اسمه عليها ، فصار أحسن ما يقال فيها : « لا خير بوادي عوف » .

فقد هزلت حتى بدا من هزالها
كُلاها وحتى استامها كل مفلس

ـ وثالثة الأثافي ما يقوم به بعض لصوص المعرفة وسَرَقة جهود الآخرين ، من السطو على أعمال نشرت من قبل ، وحظيت من العناية بما يؤهلها للقبول عند أهل العلم ، ولا يكون لأمثال هؤلاء المتسلقين سوى إعادة الطبع ، والإساءة للنص ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، يكفي أن أذكر واحداً منها ، وهو ما قام به مفيد قميحة من إعادة نشر كتب كثيرة صدرت بتحقيق أهل علم ودراسة ، كنشره كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة الذي خرج بتحقيق شيخين من شيوخ التحقيق هما أحمد شاكر وعبدالسلام هارون ـ رحمهما الله ـ وليس لنشرته الجديدة من فضل سوى ترادف الأخطاء .

تحقيق أيمن ميدان :

ومن الأولى والثانية يأتي تحقيق (ديوان عمرو بن كلثوم) الذي قام به (أيمن ميدان) ونشره النادي الأدبي الثقافي بجدة ١٤١٣/٥هـ ـ ١٩٩٢/١٠/٢٦م / وجاء في (٦٨٨) صفحة .

وفي البدء نقول : هذا عمل مشروع له ولغيره ، ولكن ذلك مرتهن بشروط ، يفسد العمل ويهلك صاحبه إذا افتقر إليها ، فمن ذلك ألا يكون مسبوقاً إلى هذا العمل ، أو أن يكون مطلعاً على عمل من سبقه فرأى أنه يحتاج إلى زيادة وتصحيح وتوضيح ، فأضاف ما لا تحتمله مقالة ، وأن يكون من أهل هذا الفن ، ومن دَرِب السير في مسالكه ، واعتد بعدته ، وفوق هذا وذاك أن يكون فيه أخلاق أهل العلم ، وتواضعهم ، وحرصهم على التراث أولاً ،

وعلى أوقات الناس وأموالهم التي تتفق في قراءة التراث وتَتَبُّع ما ينشر من نصوصه .

والناظر في تحقيق أيمن ميدان لديوان عمرو يرى فيه أموراً كثيرة يصعب على المرء السكوت عنها ، ويؤلمه ما فيه من عبث بالتراث واستخفاف بقارئيه ، وتضليل لباذلي المال والوقت والجهد في سبيل نشره ، ويرى أن لابد من كلمة حق تقال ، فلعله أخطأ وما درى ، وغُرّ بالثناء على عمله وهو ليس أهلاً لذلك ، وقد نبه على مثل هذا الموقف أبوحيان في حديثه عن الصاحب بقوله : « والذي غلّطه في نفسه أنه لم يُجبَه قطّ بتخطئة ، ولم يُقابل بتسوئة » ، ومن هذا الباب كانت ملاحظي على تحقيق ديوان ابن كلثوم ، فلعل المحقق يرى فيها خيراً فيأخذه ويفيد منه فيما يستقبل من أمره .

أولا : الدراسة :

ولن أطيل في عرض العمل ، إذ سبق إلى ذلك الباحث علي الغيضاوي في مجلة (علامات) الجزء الحادي عشر - المجلد الثالث - ص ١٩٥ - ٢٠٩ ، وأبدى ملاحظات طيبة تشكر له ، وفي الجعبة بقية .

وقد حظي الديوان بتقريظين : الأول صُدِّر به من الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي ، ولنا عليه في ذلك ما هو فوق العتاب ، والثاني في إحدى صحف الإمارات لإيهاب الحضري ، وهو صوت ارتزق بما كتب ليس غير .

بدأ أيمن ميدان عمله بدراسة استغرقت (٢١٤) صفحة عن قبيلة تغلب ، ولكن ليس فيها ما يتوقع القارىء أن يجده في دراسة تقدم لديوان شاعر ، كدراسة الشعر وتوثيقه مثلاً ، ما خلا بعض الصفحات .

- فقد أطال في الحديث عن نسب القبيلة / ١٥ - ٢٨ / ولم يخص عمراً بتوضيح .

- وجمع بعض أخبار مساكنها (٤١ - ٨٧) وليس لعمرو في ذلك مزية عن غيره .

- وتخبط في الحديث عن ديانة تغلب (٩١ - ٩٤) ولم يرد ذكر لعمرو في ذلك ، ، وما جاء به مردود عليه ، وسأدل الباحث على تخبطه في مقالة أخرى إن شاء الله ، واتسع صدر هذه المجلة لها .

- وأورد أيام تغلب (٩٥ - ١٤٥) ولم يفرد الأيام التي شارك فيها صاحب الديوان ، على سبيل التمييز فقط .
- ومثل ذلك يقال في حديثه عن موقف لغويي العربية من الشعر التغلبي (١٤٩ - ١٥١) ، وموقف النحاة (١٥٢ - ١٥٣) ، وموقف النقاد (١٥٤ - ١٦٩) .

ولعل المحقق يسارع إلى القول إن كل ذلك يخدم العمل لأن الشاعر جزء من قبيلته ، فتكون مقولته كلمة حق أريد بها باطل ، إذ ليس هذا مكان الإطالة ، وهي بدراسة مستقلة عن ديوان الشاعر أولى ، وسيكون لنا عندها قول آخر .

ثانيا : دعوى السبق العلمي :

يزعم أيمن ميدان أن نشرته لديوان عمرو « هي النشرة الأولى له محققاً »[١] ، ويؤيد زعمه هذا عجب الدكتور مكي من أن الديوان لم يحقق من قبل ، فقال : « وأنا شخصياً كنت أعجب أن ديوان عمرو بن كلثوم لما يحقق »[٢] وفوق عجب الدكتور عجب !

فديوان عمرو صدر بتحقيقي عن دار سعد الدين بدمشق في الربع الأول من العام (١٩٩١م) أي قبل نحو سنتين من طبعة (ميدان) ، ووزع في العام نفسه على كثير من معارض الكتب ، وليس من حق باحث يتجرأ على العمل في الشعر الجاهلي أن يجهل أو يتجاهل مثل هذا ، ولعله يختبيء وراء ما بين أقطارنا من قطيعة ثقافية تجعل مثل هذا الجهل مشروعاً ، بيد أن هذا العذر لا يسلم له أيضاً ، لأنني أعلنت في (نشرة أخبار التراث ، سنة ١٩٨٥)[٣] التي تصدر عن معهد المخطوطات العربية ، وتوزع على جميع أقطار هذه الأمة ، أنني أقوم بجمع أخبار تغلب وشعر شعرائها منذ أوائل العقد التاسع من هذا القرن ، ولا أظن أن المحقق - إذا قرأ - أن يتوقع أن شعر عمرو داخل في العمل الذي انتهى ونوقش علمياً في جامعة دمشق ١٩٨٧ ، فاسألوا أهل الذكر ، وهذا ديوان عمرو قد نشر وصار مباحاً لكل الباحثين والنقاد ليقولوا في الطبعتين كلمتهم .

كما أن هناك طبعة أخرى لديوان عمرو نشرها د . أميل يعقوب في دار الكتاب العربي في بيروت عام ١٩٩١ ، أي قبل طبعة ميدان أيضاً ، وطبعة

رابعة حديثة ارتزق بها طلال حرب صدرت عن الدار العالمية في بيروت ١٩٩٣ ، ولست هنا صَدَدَ مقارنة هذه الطبعات .

ثالثا : منهج التحقيق :

وقد اتبع (ميدان) في تحقيقه عجباً ، ما أعرف أحداً من أهل هذا الفن سلكه ، ولا أظن طبيعة النص تحتمله أو تستوجبه ، فهو يجعل التعليقات ـ على أنها في معظمها غير مفيدة ـ في أرقام متتالية تأتي بعد النصوص ، على منهج المقالات ، مما يرهق القاريء في تتبعها . هذا ، وإن كانت رداءة هذا المنهج لم تظهر في شعر عمر ولأنه مقطعات قصيرة ، فإنها ظهرت في النصوص الطويلة ، ونص المعلقة في الديوان أوضح مثال على ذلك ، فإن أحداً لن يستطيع الإفادة من التعليقات التي جاءت في نهاية المعلقة (٣٥١ ـ ٤٤٠) إلا إذا تحمل مشقة كبيرة ، وأنفق وقتاً هو إليه أحوج ، وفي قراءة غيرها أجدى .

وهذا المنهج هو الذي أوقع المحقق في اضطراب لم يستطع تجاوزه ، فقد عجز عن الفصل بين النص الثاني (ص ٢١٦) والنص الثالث (٢١٧ ـ ٢١٨) ولم يضع أرقاماً في أعلى الصفحة على منهجه ، فالرقمان (٢ و٣) ليسا على رأس نصيهما . ويبدو لي أن مثل هذا الخلل والاضطراب لا يصدران عمن « يملك إمكانات المحقق كاملة ، الذاتية والعلمية والعملية »[٤] ، ولو أن أهل هذا الفن سئلوا عن ذلك لقالوا :

« ما هكذا تورد يا سعد الإبل »

ومما هو أعلق في باب المنهج شرح النصوص والألفاظ ، ولا أظن أحداً من أهل العلم يقره على فِعْله ، ولا على طريقته التي يُشْتَمُّ منها السخرية من عقول الناس ، والهُزْء بثقافتهم ومعارفهم ، فدل بذلك على جهله بما هو مقدم عليه ، فهو يقدم للناس ديواناً لشاعر جاهلي ، ومعروف من هم قراء هذا الفن ، وعليه أن يشرح من الألفاظ وما يتوقع أن القاريء يغيب عنه معناها ، أو أن في شرحه لها فضل زيادة ونكتة جديدة ، أما أن تشرح الألفاظ التي يدركها عوام الناس فهذا تعالم على القاريء لا ينبغي أن يصدر عمن كان على شيء من صفات العلماء أو أخلاقهم .

فهل من التحقيق في شيء شرح مثل هذه الكلمات : « النعمة : اليد البيضاء الصالحة » (ص ٢١٥) وكرره في (٢٣٢ و٢٣٤) ، « العز والعزة : الرفعة والامتناع . . . وثابت الأصل : أي عميق الجذور متأصل فينا » (ص ٢١٥) وكرره (ص ٢٣٠) .

- « الصحب : واحدها الصاحب » ص ٢٢٣ .
- « المسرة : النعمة والرخاء » ص ٢٢٦ .
- « الجمال : الحسن والبهاء » ص ٢٢٦ .
- « لا يستوي : أي لا يتكافأ » ص ٢٢٩ .
- « أبلغ : أخبر » ص ٢٣٢ .
- « الغضب : نقيض الرضا » ص ٢٣٢ .
- « الدهر : الزمان الطويل » ص ٢٣٢ .
- « حلّت : أقامت واستقرت » ص ٢٦٦ ، ومثله في الصفحة (٢٦٣) .
- ومثل ذلك شرحه (اللؤم ، ص ٢٣٨) ، و (النسب ٢٤٢) ، و (أتى ٢٥٧) ،

و(متلف - تحوي - أتلفته - الكر - الابتذال - الامتهان : ٢٦٢) ، و (المفراح ٢٧٠) ، و (الركض - أفنينا ٢٧٦) ، و (القناع ٢٨٠) ، و (لَحَبّ ٢٨٣) ، و (مخافة ٢٩٦) ، و (الأقوات - القتل ٢٩٩) ، و (العشيرة ٣٠١) و(لحاه الله ٢٣٢) .

وجل الألفاظ التي شرحها من هذا الباب ، ففي الجعبة بقية ، وحسبك من القلادة ما أحاط بالعنق .

وهل من التحقيق الذي قُدّم له بدراسة فضفاضة عن تغلب وبطونها وشعرائها ، أن يعود المحقق إلى الإطناب وحشد مظاهرة من التعليقات عن (جشم ٢٢٤ و٢٤٣ و٢٤٥ و٢٧٨) ، و (وائل ٢٤٨) ، و (مهلهل ٢٤٩) ، و (تغلب) التي اكتشف غير مرة في التحقيق أنها قبيلة الشاعر (ص ٢٩٩ و٢٣٠ و٢٩١ و٣٠٣) ، وهل هناك أحد من عوام الناس يجهل كون (تميم) قبيلة عربية حتى يعرفها بصفحات متتالية مكررة (٢١٨

و٢٧٥) ، وكذلك (غسان ٢٨٥) ، وهذا قليل من كثير جعل الديوان تضيق به دفتاه ، ولكنه زاد في الكتاب ليزيد في الحساب .

ولا أدري ما الذي حمل المحقق على ترجيح (كلب) في قول عمرو)

تـــــا الله إمـــــا كنت جـــــاهلة
من سعينـــــا فســـــلي بنـــــا كلبـــــا

على أنها كلب بن وبرة ، وأفاض في الحديث عن هذه القبيلة (٢٦٨ - ٢٦٩) وفي قبائل العرب الكثير ممن تسمى (كلباً) ، وليس في النص ، ولا الأخبار ما يرشح هذا الزعم ، فهو ترجيح بغير مرجح ، لا يصدر عن « تلميذ نابه » فيما أحسب .

وانتصب المحقق لشرح معاني الشعر ، فكان « كساع إلى الهيجا بغير سلاح » ، وأتى بما يحرك الشفاه من العجب ، ولو أن المرء عرف قدر نفسه ما هلك ، فهو يشرح الأبيات الواضحة ، فإذا جاء إلى ما يستحق الشرح سكت ، وفي سكوته خير لو أدام .

ففي شرح البيت (ص ٢٤٧) :

وأبي الـــــذي حمـــــل المئين ونـــــاطق ال
(م)　معـــــروف إذ عي الخـــــطيب المفصـــــلا

قال : « والخطيب المفصلا : أي المتحدث اللبق الذي يقضي بين الحق والباطل . . . » !!؟ (ص ٢٥٤) ولم يشرح البيت كاملاً على عادته . هذه واحدة ، وأما الثانية فكيف استقام له معنى البيت على هذا الشرح ؟ ولو أنه قال : إذا ضل الخطيب الوصول إلى مفصل الكلام ، لكان أولى وخرج من إشكال الضبط .

ولم يشرح بيت عمرو (ص ٢٧١) [كما رواه] :

أَبيت لـــــه من أن يكـــــون اختيـــــاره
عـــــطاء المـــــوالي من أفيـــــل ومن سقب

ولا شرح البيتين اللذين سبقاه ، وكذلك أبيات كثيرة .

على حين شرح مثلاً قوله (ص ٢١٥)

إن لله علينـــــــا نعـــــــما
ولأيـــــدينـــــا عـــــلى النـــــاس نعم

وهذا التخبط في المنهج والشرح عده الدكتور مكي مزية له على غيره لا يملكها هو في « تفسير ما غمض !! من ألفاظ الديوان وشرح ما أغلق من معانيه »(٥) فهل هذا من باب « لكل ساقطة في الحي لاقطة » ؟! وهل أحد في الدنيا يقر للمحقق بشرحه إحدى تصحيفات بيت عمرو :

يـــــزيـــــد يقـــــدم الشقـــــراء حتى
يـــــروي صـــــدرهـــــا الأســـــل النهـــــالا

إذا ورد في الأغاني : « السفراء » ، وهو تطبيع يدركه من له أدنى دُربة في هذا الفن ، وللمحقق أن ينبه على ذلك ، لا أن يعده رواية ، ثم يشرح البيت فيقول : « والسفراء : الخمر ، يقول : إن يزيد رجل كريم ، قدم إلي الخمر حتى أسكرتني وفاضت حولي فروت الشجر شجر الأسل شديد العطش » !!؟(٦) .

وأي معنى يستفاد من شرحه البيت :

هـــــلا عـــــطفت عـــــلى أُخيّـــــك إذ دعـــــا
بـــــالثكـــــل ويـــــل أبيـــــك يـــــا ابن أبي شمـــــر

بقوله « وأخي : وردت بصيغة التصغير لتدل دلالة قاطعة على صغر سن أخيه وقلة خبرته ، ومن ثم حاجته الماسة للعطف والرعاية لا أن يفر من الميدان تاركاً إياه مضرجاً في دمائه » !؟(٧) وكيف يكون فخر عمرو بقتله هذا الحدث الغر ؟! إلا أن يكون هذا من « إشراقات » المحقق التي يعجز العقلاء عن فهمها .

رابعا : أخطاء الضبط :

وإذا انتقلنا إلى باب الشعر وضبطه واختيار روايته ألفينا الأمر زاد ضِغثاً على إبالة ، لكثرة الأخطاء التي تكاد تكون في كل صفحة ، وربما تعددت في الصفحة الواحدة .

وهو غالباً ما يثبت الخطأ في المتن ، والصحيح الذي لا ريب فيه في الحاشية ،

خلافاً لرأي الأستاذ الغيضاوي في هذا الجانب ، وآية ذلك ما يلي :
- ص ٣١٨ : « ليس بصاحبك الذي لا تسقيه شر الثلاثة » . والصواب : « لا تسقينه » ، كما في الحاشية .
- ص ٣٢٥ : « وإن الضَّغن بعد الضَّغن » بفتح الضاد في المتن ، والصواب كسرها ، كما في الحاشية .
- ص ٣٢٤ ، عجز البيت (٤٢) : « فما يدرون كيف يتقونا » ، وهو مختل الوزن إلا إذا أشبعنا فتحة الفاء ، ولا ضرورة ، فالصواب في الحاشية : « فما يدرون ماذا يتقونا » .
- ص ٣٢٧ ، البيت (٤٥) : « بـالأسناف » بفتح الهمزة ، والصواب كسرها ، كما في الحاشية .
- ص ٣٢٩ ، صدر البيت (٤٩) : « فأما يوم لا نخشى عليهم » ، كذا في المتن ، وهو مكرر في صدر البيت الذي يليه ، ولا يستقيم المعنى على هذا ، والصواب : « فأما يوم خشيتنا عليهم » ، كما في الحاشية .
- ص ٣٤٤ ، البيت (٨٧) : « . . بمَيْسم » ، بفتح الميم الأولى ، وهي بالكسر كما في الحاشية .

وهذا بيان بالأخطاء التي وقعت في سائر الشعر ، والتي وقفتُ عليها في هذه العجالة :
- ص ٢١٥ ، البيت ٣ : « . . مسعَىً . . » ، وضع فتحة فوق العين ، وتنوين نصب فوق الألف . وهو عبث لا يقره عليه أحد ، ومثل هذا مكرر في جل الكلمات المشابهة ، انظر مثلاً : عزا (١١٩) ، وفراسا (٢٦٤) ، وسودا (٢٧١) ، وحمى (٢٨٢) ، وأياما (٢٨٧) ، وسقفا (٢٩٤) ، ومدرا (٢٩٥) .
- ص ٢٢٠ ، السطر ١٣ : « من بعد هذه » ، والصواب في الأصل : « من عال بعد هذه » . وما دمت عند هذا البيت :

من عال منا بعدها فلا اجتبر

يحسن أن أشير إلى أن المحقق علّق عليه بقوله : « هذا البيت ينطوي على مثل » ، واستشهد بجمهرة الأمثال ، والأولى أن يقول : صار مثلاً .

ـ ص ٢٢٩ ، البيت ٣ : « أصبحتَ » ، بفتح التاء ، ولا يستقيم به المعنى ، والصواب بكسرها ، وتحتمل الضم على ضعف ، أما الفتح فلا .
ـ ص ٢٣١ ، البيت ٢ : « .. لعب .. » بكسر العين ، فيختل الوزن ، والصواب بسكونها .
ـ ورواية البيت الثالث في الصفحة نفسها :

ومِنْ بَعـدَكَ الليث المجرب وقعـه بحسلين لمـا يعـدوا أن تضـبـبـا

كذا أورد البيت ، وسكت عن شرح معناه ، لأنه لن يستقيم له ولا لغيره على هذه الرواية ، ولو قرأ البيت :

ومن يعـدل الليثَ المجرب وقعـه بحسلين لمـا يعـدوا أن تضـبـبـا

لاستقام له المعنى وتم ، فلن يجد أحداً يوازي بين الأسد وصغار الضب .
ـ ص ٢٣٣ ، البيت ٢ : « أتغضب مالكاً .. » ، هذه قراءة مشروعة ، ويمكن أن يقرأ البيت : « أتغصب » بالصاد المهملة ، ويُرَشِّح هذه القراءة الرواية الثانية للبيت في الصفحة نفسها : « أتأخذ مالكاً .. » ، وفي البيت الرابع : « غداة الخيلِ » بجر الخيل ، والصواب بالرفع .
ـ ص ٢٤٦ ، البيت ٢ : « ألا يا حي .. » ويبدو لي أن الصواب : « يا حر » على ترخيم (حراب) الذي ورد في البيت الأول .
ـ ص ٢٥٥ ، البيت الأول : « يا قتيبة فاصعدي » ، والذي في نشرة كرنكو : « يا قتيب فأصعدي » ، بترخيم (قتيبة) وقطع همزة (اصعدي) ، ولم ينبه المحقق على ذلك .
ـ ص ٢٥٧ ، البيت ٢ : « فوارسُ .. وشبهاءُ تَرْدى .. » ، والصواب : « فوارسَ .. وشبهاءَ تُرْدي » على أن الأولى مفعول (صبح) ، والثانية معطوفة ، والفعل من مزيد الثلاثي .

وفي الحاشية (٢) من الصفحة نفسها : « صبحناهن » ، والصواب : « صبحناهم » .
ـ ص ٢٦٤ ، البيت ٢ : « نزائع للغراب بنا تبارى » ، ولو قرأها : « فما تُبَارَىٰ » لنبل المعنى .
ـ ص ٢٦٧ ، البيت ٢ : « أَنْمِي » بالبناء للفاعل ، والصواب بضم الهمزة

والبناء للمفعول ، ولم ينبه المحقق على الإيطاء الواقع بين البيتين في الصفحة نفسها .

- ص ٢٧٠/ البيت الأول : « لاح مُحرَم» بفتح الراء ، والصواب كسرها كسابقتها في البيت .

- ص ٢٧٠ / البيت الثاني : « . . أو تزولُ يُلَمْلِم » برفع (تزول) ، وجعل الثانية فعلا ، والصواب : أو تزولَ يَلَمْلَمُ « بإعمال (أو) ، و (يَلَمْلَم) : علم على جبل من جبال تهامة ، وهذا مما سكت عنه المحقق .

- ص ٢٧٠ / البيت الثالث : « أَفيده » ، والصواب : « أُفيده » ، بضم الهمزة ، من مزيد الثلاثي .

- ص ٢٧١ / البيت ٣ : « أَبيت لـه . . » بفتح الهمـزة ، وكسر البـاء ، والصواب : « أَبَيْت » بفتحهما .

- ص ١٧٤ / البيت ٤ : « جَموَعُهُم » والصواب تأخير الحركات الثلاث حرفا : « جموعَهُمُ » .

-ص ٢٧٤ / البيت ٥ : « من وجهِ » ، والصواب : « من وجهٍ » ، بالتنكير .

- ص ٢٨٣ / السطر ٦ ، شرح كلمة (الخصور) على أنها واردة في البيت فقال : « واحدها الخصر ، وهو وسط الإنسان » . ولا وجود لهذه الرواية في المتن ، فهي : « الحصور » بالحاء المهملة ، وكذا رسمت في طبعته ص ٢٨١ .

- ص ٢٨٤ / البيت الأخير : « فيها أخاك » . والذي في نشرة كرنكو : « منها أخاك » ولم ينبه على ذلك .

- ص ٢٨٧ / : « قتارْ » . قيد القافية ، والصواب إطلاقها : « قتارُ » .

- ص ٣٠٢ / البيت الأول : « وكنت امـرء . . « والصـواب » وكـنت امرأ . . » .

- ص ٣٠٣ / البيت :

ليَهْنَِء تـراثَي تغلبَ ابنه وائـل		إذا نـزلـوا بين العـذيب وخفـان

وهذا ضبط عجيب لصدر البيت ، صوابه : « ليَهْنِء تُراثِي تغلبَ بنة وائل » .

وفي نص المعلقة :

ـ ص ٣٠٨ / السطر ٨ : « ألا قومي من نومك أيها الساقية » . والصواب : « أيتها . . » . والبيت ٣ : « يُلينا » بضم الياء ، والصواب فتحها .

ـ ص ٣١٠ / شرح البيت السادس : « وتركتني سقى الصبوح » ، والعبارة فيها نقص عليه مراجعة الأصل واستدراكه .

والبيت السابع : « شرَبت » بفتح عين الفعل والصواب كسرها .

والبيت الثامن : « وأنا سوف » بفتح همزة (إن) والصواب كسرها ، فهي في الابتداء .

ـ ص ٣١٤ / البيت الأخير :

خَشَيْن من السقوط فأثبتتها		بشبه مسامير من عنبر

والوزن هكذا فيه خلل ، والصواب إسقاط (من) من صدره ، ثم « خشِين » بكسر الشين لا فتحها .

ـ ص ٣٢٠ / البيت (٢٨) : « وأُنْزِلنا » بالبناء للمفعول . والصواب « وأنْزَلنا » بالبناء للفاعل .

ـ ص ٣٢٢ / البيت ٣٤ : « ونعُف » ، بضم عين الفعل ، والصواب كسرها .

ـ ص ٣٢٤ / السطر ٧ : « وِسْق » ، بكسر فسكون ، والصواب : «وَسْق » بفتح وسكون .

ـ ص ٣٣٠ / البيت ٥٣ : « فنجهلُ » ، والصواب : « فنجهلَ » ، فالفاء هنا سببية .

ـ ص ٣٣١ / البيت ٥٦ : « تهددْنا وتوعدْنا » ، بجزم الفعلين لغير ما سبب ، والصواب الرفع ، ويظل الوزن مستقيماً ، وهناك رواية أخرى للبيت ، « تهددْنا وأوعدنا » ، بصيغة الأمر .

ـ ص ٣٣٤ / البيت ٦٤ : « الملجِئينا » ، على أنها اسم فاعل ، والصواب : « الملجَئينا » ، اسم مفعول .

ـ ص ٣٣٦ / البيت ٦٨ : « رَفْد » ، بفتح فسكون ، والصواب : « رِفْد » ، بكسر فسكون .

- ص ٣٣٨ / البيت ٧٢ : « النَّهَاب » ، بفتح النون ، والصواب بكسرها .
- ص ٣٤٥ / البيت ٨٩ : « كالقِلينا » ، بكسر القاف ، والصواب ضمها .
- ص ٣٤٧ / البيت ٩٢ : « بَنينا » - والصواب : « بُنينا » بضم الباء لا فتحها . والبيت ٩٥ : « سخَطنا » ، بفتح عين الفعل ، والصواب كسرها .
- ص ٣٤٩ / البيت ٩٩ : « أبينا أن نعز الذل فينا » ، والصواب « . . نقر . . » ولا يكن أن تقرأ غير هذه القراءة .

التوثيق :

وعلى الرغم من الصفحات الطويلة التى أفردها لغير الديوان ، واستغرقت نحو ثلثي المطبوع ، فإن المحقق الدارس لم يفطن إلى أهم قضية يجب أن يعالجها وهي توثيق شعر عمرو ، وكنا ننتظر منه رأياً فيما بين يديه ، لاسيما أن في الديوان ما يستحق ذلك ، بل يستوجبه ، فهناك نصوص ليست لعمرو ، ومع ذلك أثبتها المحقق وسكت عنها ، وهناك نصوص مختلفة النسبة لم ينبه عليها ، وهذا مما يفقد العمل أي صفة علمية ، ويحرمه الثقة .

فالنص الأول (ص ٢١٥) المؤلف من أربعة أبيات (٨) مطلعها :

إن لله علينا نعما ولأيدينا على الناس نعم

يدرك الناظر فيه أن مثل هذا الشعر لا يصدر عن عمرو بن كلثوم ، ولا عن شاعر جاهلي ، لأمرين واضحين بجلاء :

الأول : ركة الأسلوب ، وضعف النسج في النص كله ، وكثرة الحشوِ الذي جاء بضرورة النظم والقافية ، كقوله في عجز البيت الثاني : « فمن شاء رغم » ، والثالث : « وفي الناس كرم » ، فقد أجاء الوزنُ الناظمَ إلى هذا الحشو . وحاول الإيهام أن النص جاهلي فاستعمل في عجز البيت الرابع : « عزيز المدعم » فجاء اللفظ قلقاً في موضعه ، متكلفاً . وأسلوب النص في مجمله لا يبعد عن أساليب القصاص في العصور المتأخرة .

الثانى : الروح الإسلامية الواضحة في البيتين الأول والثاني ، التي لا يمكن أن تصدر عن شاعر جاهلي . ويؤكد هذا أن المحقق عندما شرح البيتين ، أبرز

المعاني الإسلامية فيهما ، فقال في شرح البيت الأول : « يقول : إن الله وهبنا رزقاً وافراً ، ومن جوده وعطائه ننعم على الناس » . وقال في شرح البيت الثاني : « لقد هيأ الله لنا من أسباب التفضيل ما يرقى بنا على الناس عزة ومكانة ، وهذه مشيئته التي لا تقهر وقضاؤه الذي لا يرد » .

ولم أجد ـ فيما قرأت ـ أحداً من الجاهلين فخر بمثل هذه المعاني .

أما النص الثاني فهو الذي مطلعه (ص ٢٤٧) :

ما بامرىء من ضؤلة في وائل		ورث الثوير ومالكا ومهلهلا

إن النص ، وإن جاء في ديوان عمرو ، ليس له ، ولو تنبه المحقق على مضمونه وفهمه لأدرك ذلك بجلاء ، فالشاعر يقول في البيتين الثالث والرابع :

خالي بذي بقر حمى أصحابه		وشرى بحسن حديثه أن يقتلا
ذاك الثوير فما أحب بفضله		عند التفاضل فضل قوم أفضلا

فخال الشاعر ههنا الثوير ، وهذا غير ثابت لعمرو بن كلثوم ، لأن الرواة أجمعوا أن أم عمرو هي ليلى بنت مهلهل ، والمحقق يعلم ـ فيما أتوقع ـ أن مهلهلا لم يعقب ولداً ذكراً ، فلا خال لعمرو أولاً . ثم إن الثوير بن هلال من النمر بن قاسط ، والأولى أنه أبو امرأته التي خاطبها في موضع آخر بقوله (ص ٦١) :

بكرت تعذلني وسط الحلال		سفهاً بنت ثوير بن هلال

المعلقة وشرحها :

إن نص معلقة عمرو بن كلثوم هو مشكلة ديوانه الذي نشره كرنكو ، ومن حق من يتولى إعادة تحقيق الديوان أن يضم المعلقة إليه ، وهذا ما قام به أيمن ميدان ، الذي أجهد نفسه في البحث « عن نص خطي لأحد شروح المعلقات الكثيرة التي لم يسبق نشرها أو تحقيقها كي يقتنص منه معلقة عمرو بشرحها »[١٣] . وهو سعي مشكور لو أنه تم على وجه علمي صحيح . « وبعد فترة غير طويلة » ـ كما قال ـ وقع اختياره على ثلاثة نصوص لم يرها ، ولم يعرف ما فيها وما أوصافها . وما أحسب أحداً له أدنى معرفة بأصول التحقيق يجترىء على اختيار نص ليحققه دون أن يراه ويعاينه ، ويتثبت من صحته وصحة نسبته ، وسلامة مضمونه ، وما إلى ذلك من أمور بدهية ، تجاوزها أيمن ،

فاختار نصوصاً لم يرها باعترافه (ص ١٩٩) ثم لم يحصل عليها ، وهذه بدعة جديدة في التحقيق تجعلنا نتوقع منه أن يقدم لنا في قابل الأيام . إن لم يرعو عما هو فيه ـ ديواناً لشاعر جاهلي من بنات فِكَرِه العذراوات .

هذه واحدة .

أما الثانية فإن المحقق اختار شرحاً لا يعرف صاحبه ، بدليل أنه لم يكتب حرفاً واحداً عن هذا الشارح عبدالرحيم بن عبدالكريم بن هوازن القشيري ، فلم يعرفنا ـ ولا أظنه يعرف ـ منزلة الشارح بين الشراح ، ولا مبلغ علمه ، ولا زمنه ولا ترجمته ، ولا منزلة الشرح بين أمثاله ، وهذا يجعل قيمة هذا الشرح تجاوز منزلة عمل المحقق فى الرداءة وانعدام الثقة فيه .

كما أن نسخة المخطوط متأخرة جداً (١٢٧٣هـ) ، أي أن العربية كانت قد شهدت طباعة الكثير من الكتب قبل نسخها ، وماأدري ما الذي حمل المحقق على اختيار نص رديء كهذا ، واختيار المرء قطعة من عقله ، ويكفي أن ننظر نظرة سريعة في رواية النص وشرحه حتى نتبين فسادهما وأنهما تالفان لا قيمة لهما ، ولا ينهضان لأي مقارنة مع أي نص آخر من شروح هذه المعلقة ، وليس في النص والشرح إلا ما هو هش ركيك لا يصدر عمن له أدنى مسكة من علم . وأحسب أن الناظر في رواية الأبيات التالية (٣٩ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٦٠ ، ٧٨ ، ٨٧ ، ٩٩) سيطمئن إلى صحة ما أقول .

وأذكر الآن من الأمثلة ما يدل على مبلغ علمه من شرح الشعر القديم . فقال في شرح مطلع المعلقة : « ألا قومي من نومك أيها (كذا) الساقية واسقينا الصبوحِ بقدحك العظيم ولا تبقي خمور الأندرين لغيرنا » (ص ٣٠٨) .

وشرَح البيت الثاني فقال : « هي تميل صاحب الحاجة عن حاجته وهواه إذا ذاقها حتى تلين (؟!) يريد هي تنسي الهموم والحوائج لأصحابها فإذا شربوا لانوا ونسوا أحزانهم » (ص ٣٠٩) .

والبيت السابع بقوله : « يقول : ورب كأس شربتها ببعلبك ورب كأس شربتها في دمشق وقاصرين » ! (ص ٣١٠) .

والبيت التاسع : « ففي مطيتك قبل التفرق أيتها العشيقة الظاعنة نخبرك بما قاسينا بعدك وتخبرينا بما لاقيت بعدنا » ؟! (ص ٣١١) .

والبيت (٢٤) : « نخبرك بأنا نورد الأعلام في الحرب حال كونها بيضاء ، ونرجعها منها حال كونها حمراء وقد ارتوت من دم الأبطال » (ص ٣١٩) .

وأنزه طرف القارىء وسمعه عن مزيد من ذكر الأمثلة التي يتدنى مستوى شرحها ، وتجيش لدى قراءتها النفس .

فهل بعد هذا البيان يحق لأيمن ميدان أن يتخلى عن الإفادة من شروح المعلقات المطبوعة ونصوصها الموثقة الصحيحة التامة ، لينقب عن مثل هذا النص ، فلا هو يقارب تلك الشروح ، ولا نصه يضيف سوى الروايات التي تشوه الشعر وتفسده .

المخطوط وقراءته :

اجتهد المحقق فقلد المحققين بأن وضع صورة بعض صفحات المخطوط في كتابه جرياً على عادة أهل هذا الفن ، فكان كالتي بحثت عن حتفها بظلفها ، لأنه دان نفسه ، ودلنا على أنه لا خبرة له في قراءة المخطوطات ، وليس عنده ملكة تهديه إلى القراءة الصحيحة الدقيقة ، أو أن حاسته السادسة التي تشبه (إشراقات) المتصوفة خذلته في هذا النص ، لأن العلم لا يقوم على إشراقات المتصوفة ، لقد أجريت مقابلة بين ما طبع والصفحات التي صورها ، فتبين فيها كثير من الأخطاء التي تُبطل عمله ، وتشهد أنه اجترأ على نص لا قِبَل له به ولا بأمثاله ، مع أن المخطوطات التي اعتمدها هي من أوضح النسخ وأظهرها .

ففي مخطوطة الديوان التي أوردها في الصفحة (٢٠٣) ، السطر الثامن بعد العنوان « . . وفيهم أناس . . » ، وفي المطبوع (٢١٦) : « فيهم أناس » بإسقاط الواو .

وفي الصفحة الأولى من نسخة الشرح (أ) التي أوردها (ص ٤٤١) ، وهذه صورتها :

ويتلوها الخامسة وهي لعمرو بن كلثوم التغلبي يذكر فيها
ايام بني تغلب ويفتخر بهم وهو ايضا من شعراء الجاهلية
وهذه المعلقة من الوافر وهو مبني في دائرة من سته اجزاء
على هذه الصورة مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مرتين
وتقطيع البيت [الا هب بي مفاعيلن بصحنك فص
مفاعلتن بحينا فعولن ولا تبقي مفاعيلن خمور ان
مفاعيلن درينا فعولن] وابياتها مائة وواحد وهي

ألا هُبّي بصحنك فاصبحينا ولا تُبقي خمور الاندرينا

هب من نومه يهب اذا استيقظ والصحن القدح
العظيم والصبح سقي الصبوح والاندر قرية بالشام وقوله
خمور الاندرينا نسب الخمر الى اهل القرية اي خمور
الاندرين اجتمعت ثلاث ياءات فخففها ضرورة وذلك
للشاعر يقول الا قومي من نومك ايها الساقية واسقينا
الصبوح بقدحك العظيم ولا تبقي خمور هؤلاء الاندرينا الغير

مُشَعْشَعَةً كأنَّ الحُصَّ فيها . إذا ما الماءُ خالطها سخينا

مشعشعة اي ممزوجة بالماء والحص الزعفران يقول
اسقينا خمرا ممزوجة بالماء كان الزعفران التي فيها واذا

الصفحة الأولى من (١١)

قومه يقولون ملأنا البر والبحر فضاق البر عن بيوتنا
والبحر عن سفننا يريد انهم يملأون البر والبحر

إذا بلغ الفطام لنا صبي	تخر له الجبابر ساجدينا

يقول اذا بلغ صبينا وقت فطامه تسقط الجبابرة حال
كونهم ساجدين له اى تحدث له جبابرة من غيرنا

تمت

الخامسة قصيدة عنترة
وحسن توفيقه
ومدد عمى
كاملها

رابعها السادسة وهي لعنترة بن معاوية بن شداد
العبسي من شعراء الجاهلية وبحر القصيدة البحر الكامل
وابياتها خمسة وسبعون بيتا وهي

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ	أمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

المتردم الموضع الذى يرقع ويصلح يقول هل تركت الشعراء
موضعا يسترقع الا وقد رفعوه واصلحوه وهذا استفهام
انكاري اى لم يترك الاول للآخر شيئا يصاغ فيه شعر يريد

ويتلوها الخامسة وهي لعمرو بن كلثوم التغلبي يذكر فيها ايام
بني تغلب ويفخر بهم وهو ايضا من شعراء الجاهلية وهذه المعلقة من
الوافر وهو مبني في الاصل من ستة اجزاء على هذه الصورة [مفاعلتن
مفاعلتن مفاعلتن مرتين وتقطيع البيت الا هب بن مفاعيلن بصحنك
فاص مفاعلتن بحينا فعولن ولا تبقي مفاعيلن خمور الأن
مفاعيلن درينا فعولن] وابياتها مائة وواحد وهي
الا هُبّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينا ولا تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينا
هبي من نومه يَهُبّ اذا استيقظ والصحن القدح العظيم والصبح
سقي الصبوح والاندر قرية بالشام وقوله خمور الاندرينا انما نسب الخمر
في

الصفحة الأولى من (ب) .

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
سخط عليه وتقبل عدايا من رهب [illegible]
← وانا العاصمون اذا اطعنا وانا العازمون اذا عصينا
يقول وانا نعصم جيراننا اذا اطاعونا وانا نعزم عليهم بالعدوان
اذا عصونا
← ونشرب ان وردنا الماء صفوا ويشرب غيرنا كدرا وطينا
يريد انا ناخذ من كل شيء افضله وندع غيره [illegible]
[illegible]
الا ابلغ بني الطماح عنا ودعميا فكيف وجدتمونا
← الطماح اسم رجل من بني اسد ودعمي قبيلة وهو دعمي بن جديلة بن اسد
يقول سل هو لا كيف وجدونا شجعانا ام جبناء
اذا ما الملك سام الناس خسفا ابينا ان نقر الذل فينا
سام الناس خسفا اي كلفهم ما فيه ذلهم يقول اذا كره الملك الجبار
الناس على ما فيه ذل لهم ابينا الانقياد له
ملأنا البر حتى ضاق عنا وظهر البحر نملؤه سفينا
سفين جمع سفينة وهو منصوب على التمييز يصف كثرة قومه يقول
← [illegible]
[illegible]
اذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا
يقول اذا بلغ صبيانا وقت الفطام تسقط الجبابرة [illegible]
← [illegible] من عبيدنا تمت الخامسة
بحمد الله وعونه
وحسن
توفيقه

الصفحة الأخيرة من (ب) .

وحسب هذه الأخطاء في صفحتين دليلاً على أنه ليس ممن يعرف قراءة المخطوط على أهون صوره ، وهذا يحملنا على الشك في سائر النص وإبطاله ، فلا هو من دَدٍ ولا الدد منه ، و (ليس هذا بعشك فادرجي) .

الفهارس :

وختم المحقق كتابه بفهارس (فنية) ، الأصل فيها أنها تخدم النص وتيسر على القارىء الإفادة منه . ولم أر ذلك متحققاً في جميع فهارسه ، وهي إلى العبث أقرب ما تكون . وأكتفي بالإشارة إلى اثنين منها :

الأول (فهرس قوافي شعر عمرو ٤٤٧ ـ ٤٦٢) أي أن صفحات الفهرس نحو ضعفي ديوان عمرو الذي نشره كرنكو ، ولم يضف عليه المحقق غير المعلقة . وفي هذا الفهرس أمران مضحكان :

الأول : أنه وضع في رأس كل صفحة عبارة : « البحر الشعري » ، وكأنه يحترس بإضافة لفظ « الشعري » من أن يظن القارىء أن المقصود أحد البحور المعروفة كالبحر الأحمر أو الأسود أو المتوسط ؟! وهذا اختراع تسجل براءته في صفحة أيمن ميدان فيما أحسب .

والثاني : أنه لم يكتف بالإشارة إلى مطلع النص في أثناء الترتيب ، بل ذكر معظم الأبيات ، وحسبك إعجاباً أنك تجد فيه للمعلقة (١١٩) سطراً ، وأبياتها في مطبوعه (١٠١) ؟!

أما الفهرس الثاني فهو (معجم الشاعر ـ ٥٥٥ ، ٦٠٩) ، وصفحاته يقارب عددها صفحات الديوان بحواشيه في طبعة أيمن نفسه ، وليس العجيب ههنا فحسب ، بل في الألفاظ التي ذكرها ، إذ المألوف في مثل هذا الفهرس أن تذكر الألفاظ الغريبة التي تفرد بها الشاعر أو كاد ، أو كثرت عنده دون غيره ، ولكن المفهرس أورد كل الألفاظ بلا استثناء ، إلا ما نسيه ، وعلى عبثه هذا يحق لنا أن نسأله لماذا أسقط الأدوات والأحرف من هذا الفهرس !؟

أطال فأوهم ، وقصر فأدهش :

لقد جاء هذا الديوان بالمتناقضات ، فالناظر إليه من بُعد ، وقد ارتفعت

سماكته إلى ما يقرب من الوسادة ، وقاربت صفحاته السبعمائة ، يتوقع أن جهيزة قطعت قول كل خطيب ، ويقول : كل الصيد في جوف الفرا ، فيستسمن ذا ورم . ولكن ما إن يقلب صفحاته ويقرأ فيه حتى يتملكه الدهش من سوء ما يرى ، لأنه يجد فيه خفي حنين على الأقل ليعود بهما .

فالمحقق يّدعي في تمهيده أنه صحب شعر عمرو زمناً وكان بينهما « حب متضرم لم يتطرق إليه ملل ولم يشبه جفاء » .

ولما رأى أن نشرة كرنكو قصرت في حق صاحبه قام هو لينصفه فلم يأت بجديد ، اللهم إلا الأخطاء والزيادات التي لا يسلّم له أحد بضرورة ذكرها ، أما شعر عمرو الذي لم يرد في طبعة كرنكو فإن المحقق ـ فيما أحسب ، وفيما هو بَيّن في المطبوع ـ أعجز من أن يصل إليه ، على أنه منه على طرف الثمام .

فهناك خمسة نصوص من شعر عمرو ، وعدد أبياتها اثنان وعشرون بيتاً ، لم يذكرها ، ولم يدر عنها شيئاً .

ونصان عدد أبياتهما سبعة عشر بيتاً ينسبان لعمرو ولغيره ، لم يقف عليهما ولم يشر إلى الخلاف في نسبتهما .

وهناك أيضاً أربعة نصوص أبياتها خمسة ، نسبت في المصادر لعمرو بن كلثوم وهي ليست له ، وكان عليه أن ينبه عليها لو أنه صدق في عمله وأجهد نفسه قليلا . ولكنه لم يفعل .

وكل ما ذكرت هو في مصادر يسهل الرجوع إليها لمن أراد ، فإن عجز المحقق (النابه) عنها ـ وهو كذلك فيما أحسب ـ دعوته إلى ديوان عمرو بن كلثوم بتحقيقي ، وهو أضعف الإيمان ، ففيه كل ما ذكرت ، وتعمدت إخفاء النصوص ومصادرها ههنا لأمرين : أولهما أنني رأيت المقالة طالت . وثانيهما أنّي أريد أن أكلفه شيئاً من الجهد بعد أن أرهقني في تتبع ما أنا وغيري بغنى عنه .

كلمة أخيرة :

وبعد هذا البيان لما في طبعة ديوان عمرو بن كلثوم بتحقيق أيمن ميدان من أخطاء في ضبط الشعر وشرحه ، وتزيّد في الدراسة لا مكان له في مثل هذا

العمل ، ومن تخبط في المنهج ، وفي صنع الفهارس ، وقراءة المخطوط ، يضاف إلى ذلك نقص في جمع الشعر والأخبار ليس له عذر فيه ، بعد هذا أظن أنه ليس من حقه التنفُّج بما قام به ، ولا ادعاء العلمية لعمله .

ومما لا يساورني شك فيه أن بعض الأخطاء ـ في الضبط فقط ـ يمكن أن تُرد إلى تعديات آلة الطبع ، وأن النقص أصل في عمل البشر ، وأنه مظنة الخطأ ، ولكن القارىء لعمل ميدان هذا تثيره أمور يرى معها أن لا مجال لِلّيِّن من القول ، وبعض الشر أهون من بعض .

وكان حرياً بالمحقق أن يتخلق بأخلاق السلف الصالح ، الذين كانوا يتقنون عملهم ثم يقولون : رحم الله امرأ أهدى إلينا عيوبنا . هذا ما أدبنا به سلفنا العظيم . بيد أنا ألفينا رجلاً نَظَّاراً في عطفيه ، قد فرح بما أتى ، وأحب أن يُحمَد بما لم يفعل ، وكان ظنه بنفسه حسناً جداً ، فحسب أن عمله هذا يُرْمض أكباد حساده والشانئيه ، فأنطقته الأمّارة بإهداء يقول فيه : « إلى كل من يؤلمه أن أبقى واقفاً أصدق عزائي » ! !

وأقول : بعض هذا يا فتى . فلقد أخرجتك الأقدار من جملة المحدودين إلى خِلاص المجدودين ، فكان أن نلتَ ما نلت « بجَدّك لا بكدّك » . أما إن كان عزاءٌ يُقدَّم ، فلينصرف إلى كل من بذل مالاً لاقتناء (سفرك الجليل) ، وإلى النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الذي أولى ثقته للكتاب وصاحبه ، وظن فيهما ما يُظن بأهل العلم ، وأخرج الكتاب مُخْرَجاً حسناً ، فبذل فيه من المال والجهد ما بذل ، فجزى الله القائمين على أمره الجزاء الحسن بما اجتهدوا وأخلصوا ، وأخلفهم خيراً مما أنفقوا ، وحفظ علينا تراث هذه الأمة ولسانها الشريف بما حفظ به ذكره الحكيم .

الهوامش :

(١) ديوان عمرو بن كلثوم ، تحقيق أيمن ميدان : ٧ .
(٢) المصدر نفسه : ن .
(٣) نشرة أخبار التراث ، العدد (١٩) مايو - يونيو - ١٩٨٥ ، الصفحة ٢٠ .
(٤) ديوان عمرو بن كلثوم : ن .
(٥) المصدر نفسه : س .
(٦) المصدر نفسه : ٢٢٨ .
(٧) المصدر نفسه : ٢٨٥ .
(٨) سقط هذا النص من طبعة ديوان عمرو بتحقيقي سهواً ، وهو ثابت في الأصول الخطية في دراسة شعر عمرو ضمن شعراء قبيلة تغلب ، وسيستدرك في طبعات أخرى إن شاء الله .
(٩) جمهرة النسب ، لابن الكلبي (تحقيق فردوس العظم - دمشق) : ٣٢٢/٢ .
(١٠) الشعر والشعراء ، لابن قتيبة ، تحقيق أحمد شاكر وعبدالسلام هارون - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦م : ص ٧٥٩ .
(١١) المصون في الأدب ، للعسكري ، تحقيق عبدالسلام هارون - ط ٣ - الخانجي - ١٩٨٢ : ص ٦٦ .
(١٢) الأغاني ، لأبي الفرج الأصفهاني ، مصورة عن دار الكتاب - مؤسسة جمال - بيروت : ١٢٤/١٣ .
(١٣) ديوان عمرو بن كلثوم : ١٩٩ .

خواطر حول مقال في «علامات»

عبداللطيف حمد الدلقان

الأولى :

«علامات» إضاءة متميزة فى مجالها «النقد الأدبى» فى هذا الوطن . . إن كان لى من قولٍ فى مادتها العلمية عبر اعدادها المختلفة ، وقد تهيأ لى الاطلاع على خمسة اعداد منها الجزء ١٢ المجلد ٣ ، فهو : انها مادة علمية جادة تجمع طرق البحث العادية المبسَّطة إلى الطرق الحديثة المعقدة مع ميل الى الدراسات الحديثة .

ولا اكتمكم سرّا وأقول إن بعضا من هذه المقالات أو الدراسات فيه من الطول والصعوبة ما لا أستطيع معه الاقدام على قراءة تلك المقالة ، وخصوصا بما تعلق فيها بالدراسات الألسنية أو البنيوية وما شابه ، فلغة الكاتب لغة مترجمة وصيغه بالغة التعقيد ، تصلح لأن تكون صيغا لقصائد حديثة ولكن لا تصلح ، بهذا الاغراق ، لمقالٍ علميٍّ يريد أن يسلم مافيه إلى عقل المتلقى بيسر وعمق .

فأنا أشعر أن المادة العلمية هى رياضيات وليست نقداً للأدب ، وصيغ الكتاب منقولة عن الفرنسيين على وجه الدقة فهم يحدِّثون العربى بلغة فرنسية واسلوب فرنسي مترجم .

ولكن بعضاً من المقالات ، وأضرب مثلا لها جميع مقالات الجزء ١٢ المجلد ٣ لهى من النوع الذى اتمنى أن يسود فى «علامات» .

تحية الى «علامات» الاضاءة المتميزة !

الثانية :

«المقال : هو مقال د. مرزوق بن صنيتان فى مناقشة د. عبدالعزيز المانع حول قراءتيهما لبيت المتنبى :

يـــــترشفن من فمى رشفـــــــات
هنَّ فيــــه أحـــــلى من التــــوحيـــد

يقول د. بن تنباك : «فهموا معنى «التوحيد» على انها كلمة «لا إله إلا الله» وذهبت إلى غير ماذهبوا إلى واستنتجت أنه عنىٰ بكلمة التوحيد نوعاً من التمر فى العراق» . ثم يستطرد د . مرزوق قائلاً : « ولم يكن تفسيري وليد الساعة ولا حديث النظر بل أجلت فيه الفكر وترددت فى عرضه حتى جمعت من الاقوال حوله ما ظننته مقنعاً فى طرحه ومناقشته فعرضتُ ذلك وجزمت بأنه عنى بكلمة التوحيد التمر » .

إن ما يهمني أن أحكي خواطري حوله فى هذا المقال هو هذا الموضوع ، فأقول : عندما قرأت استنتاج د . مرزوق لمعنى التوحيد بأنه التمر ، استفز ذلك ذاكراتي وزادها نشاطاً وعدتُ إلى أيام الدراسة الثانوية وتذكرت أن أستاذي فى اللغة العربية قد قال إن في معاني التوحيد هنا « التمر » . بل الأكثر من ذلك أنني بمجرد ما قرأت البيت فى صدر المقال توقعت أن يشار إلى معنى التمر هنا مع أن المعنى هذا له في ذاكرتي أكثر من ربع قرن .

أيضاً أثار انتباهي أن الدكتور مرزوق لم يُشِر لا من قريب ولا من بعيد إلى شرح عبدالرحمن البرقوقي على ديوان المتنبي . وذلك أن هذا الكتاب هو فى أبرز ما فى مكتبتي المتواضعة جداً من كتب حول أبي الطيب ، وهو كما أظن واحد من أهم الشروح المعاصرة لشعر المتنبي بالطريقة القديمة (إن كان هناك طرق حديثة للشرح) .

فقمت إلى شرح البرقوقي طبعة دار السعادة ـ ج ٢ ـ الطبعة الثانية ١٣٥٧هـ ـ ١٩٣٨م وفى الصفحة ٤٠ وجدت هذه العبارة : « وقالوا ـ للتخلص من هذه المبالغة المفرطة ـ إن التوحيد نوع من ثمر العراق . . » . وكتبت هنا « ثمر » وأظن ذلك خطأ مطبعياً صحَّفها إلى ثمر بدلاً من تمر ، ولا تمحُّل فى ذلك لأسباب ؛ منها : لولا أن العلم يعتمد الدليل المساند لاعتمدت ذاكرتي دليلاً ، ومنها أن التمر هو ثمر أيضاً ، ومنها أن أبرز الثمار المنتجة فى العراق التمر وهو بعشرات الأنواع والأسماء هناك .

قد يكون وهذا غير مستبعد على د . مرزوق ، أن يكون فاته الاطلاع على شرح الرقوقي فوقع الحافر على الحافر وإنما هي محض المصادفة .

وقد يكون أن د . مرزوق أخذ المعنى عن نفس المصدر الذي أخذ عنه البرقوقي لأنه يقول : « وقالوا ـ للتخلص من . . . . » ، بمعنى أن هناك فى شرح البيت على أن « التوحيد » فيه هو نوع من ثمر العراق .

فعلى كلٍّ فقد سُبِقَ د . مرزوق لهذا المعنى ، ولن ينفعه مجرد الادعاء بأنه استنتج هذا المعنى الجديد .

وجهة نظر :

هل تستحق المسألة كل هذا العناء والفخار والهجاء وقد مر عليها البرقوقي بكل هدوء ، ولا جعجعة وقال : قالوا ولم يقل استنتجتُ .

ولماذا كل هذا الغبار وجميع العلماء بالمتنبي قرأوها على أنها التوحيد بالمعنى العقدي الاسلامي .

والذى يعرف صفة عصر المتنبي وملامحه الحضارية وطبيعة الثقافة السائدة والأفكار المنتشرة والوضع الاجتماعي بصورة شمولية يدرك أن جرأة المتنبي على المبادىء أو أصول الدين واردة خصوصاً فى مرحلة الشباب والحماس ، ونحن نرى اليوم بعضاً من شباب الأدباء أو الشعراء من يرد فى شعره ملامح كنسية وبوذية وهندوسية ووثنية فرعونية أو بابلية أو يونانية . من أساطير وآلهة وما شابه ، وكلها تحمل من الجرأة ما يلفت نظر المسلم ، أو ما قد يثير مشاعره الغاضبة .

أريد أن أقول علينا ألا نضيع جهودنا وأفكارنا فى مثل هذه الاستنتاجات التي لا تخدم عقلاً أو تنمي موهبة . ولنقرأ التراث بأعين حادة وبأفكار واعية تحليلية ولنعتمده فى امتدادنا المستقبلي منطلقاً .

وأخيراً : يقول د . مرزوق : « ويجعل التهويش بالأسماء هدفاً لاستلاب الرأى الآخر وافساده على صاحبه حتى ولو الى حين » . يعني الدكتور عبدالعزيز المانع .

أنا لم أطلع على مقال د . مرزوق أو بحثه الذى قرأه عن بيت أبي الطيب هذا . وأخشى أن يكون فيه ما لم أجده فى مقاله في علامات في اشارة الى المصدر

أو المصادر الذي جاء منه بالمعنى « التمر » . ولكني اعتمدت كلياً على مقال علامات هذا .

وأرى بناء عليه : ألا يجعل د . مرزوق التهويش والاستنتاج غير المسبوق ادعاء وسيلة لفرض الحقائق الزائفة ؛ بمعنى كان الأجدر به عندما ركز على مسألة الأمانة العلمية ألا يكون بدءا قد أخل بها .

الثالثة :

إن حماسي للكتابة رغم تكاسلي هو أن طرفي الموضوع د . عبدالعزيز المانع ود . مرزوق بن صنيتان أخوان زاملتهما فى جامعة الرياض سابقاً ولهما عندي مكان المحبة والتقدير والذكرى الطيبة فلهما تحياتي وسلامي .